Пролетарыі ўсіх краін, еднайцеся!

ЛІТАРАТУРА І МАСТАЦТВА

ОРГАН ПРАЎЛЕННЯ САЮЗА СОВЕЦКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ БССР І ЎПРАЎЛЕННЯ ПА СПРАВАХ МАСТАЦТВАЎ ПРЫ СНК БССР

№ 22 (521) | Субота, 31 мая 1941 года | Цана 20 кап.

Заўтра, 1 чэрвеня, на гастролі ў Мінск прыязджае калектыў Одэскага украінскага тэатра рэволюцыі. **На здымках** — сцэны з спектакля «Легенда» К. Герасіменкі, пастаўленага ў Одэскім тэатры рэжысёрам Б. Борыным. Уверсе ў ролях (злева направа): начальнік станцыі — арт. **Спідлен**, камбрыг Шумілуб — засл. артыст УССР **Маяк**, паручык Балтага — арт. **Еланскі**. Унізе — пралог спектакля «Легенда».

АБ РОЛІ РЭЖЫСЁРА

За годы Совецкай улады наша тэатральнае мастацтва дабілася велізарных поспехаў. Адкрыты сотні новых тэатраў, вырашчана новае пакаленне актораў і рэжысёраў, створаны праўдзівыя і высокамастацкія драматургічныя творы аб людзях нашага часу. Тэатрператварыўся ў сапраўдны цэнтр комуністычнага выхавання працоўных.

Але разам з уздымам мастацтва ўзрастаюць і патрабаванні працоўных мас. Наш час патрабуе ад работнікаў тэатра глыбокага і ўсебаковага паказу новага жыцця і людзей, ствараючых яго. Гэта задача велізарнай важнасці. Адной з умоў ажыццяўлення гэтай задачы з'яўляецца правільная і ўмелая арганізацыя творчай і вучэбна-выхаваўчай работы ў тэатры. Вось тут і выступае на першы план роля і значэнне рэжысёра ў тэатры.

Рэжысёр — арганізатар усяго творчага працэсу ў тэатры. Рэжысёр павінен будаваць сваю работу з улікам усіх творчых магчымасцей і патрабаванняў актораў. Рэжысёр павінен выяўляць найбольш цікавыя і каштоўныя якасці ў актору, развіваць і выкарыстоўваць іх у рабоце. Не сябе павінен бачыць рэжысёр у спектаклі, а актораў, ствараючых пры яго дапамозе і пад яго кіраваннем мастацкія вобразы і спектакль у цэлым.

Але часта яшчэ можна сустрэць у нашых тэатрах такое становішча, калі рэжысёр не з'яўляецца ні выхавальнікам калектыва, ні арганізатарам творчага працэсу. Уся яго роля зводзіцца выключна да пастановачнай работы, а акторы прадастаўляюцца самім сабе. Возьмем, для прыкладу, Баранавіцкі абласны тэатр. Гэты тэатр мае такіх здольных актораў, як т. т. Мефёдаў, Талпега, Васілеўскі, Савіч і інш. Але спектаклі ў гэтым тэатры значна ніжэй яго творчых магчымасцей. Прычына — няўменне правільна наладзіць працэс творчай работы. Плана штодзённай творчай работы тэатр не мае. Акторы не ведаюць рэпертуарнага плана на год, не ведаюць, над чым яны будуць працаваць праз месяц. Рэжысёры займаюцца выключна пастановачнай работай. Але і пастановачная работа не заўсёды бывае ўдалай. І спектаклі тэатра знаходзяцца на нізкім мастацкім узроўні, — напрыклад, «Чужое дзіця». Праўда, сама п'еса «Чужое дзіця» не вылучаецца вялікімі мастацкімі якасцямі. Але і спектакль «Любоў Яравая» па сваіх якасцях не далёка адышоў ад «Чужога дзіцяці». Між тым, п'еса «Любоў Яравая» з'яўляецца лепшай совецкай п'есай. Нават увогуле цікавы спектакль «Слуга двух паноў» выклікае ў гэтым тэатры шмат пярэчанняў, сведчыць аб страце густу ў рэжысёра і актораў.

У тэатры адсутнічае палітыка-выхаваўчая работа. Акторы і рэжысёры не авалодваюць тэорыяй марксізма-ленінізма. А зусім-жа ясна, што глыбокае валоданне тэорыяй марксізма-ленінізма дапамагае мастаку быць прынцыповым ва ўсіх пытаннях, дапамагае сумяшчаць тэорыю і практыку ў штодзённай творчай рабоце, дапамагае разабрацца ў напрамку тэатра, у прынцыпах фарміравання яго творчага твару, у стварэнні пастановак, вобразаў і г. д. Зараз мастацкае кіраўніцтва Баранавіцкага тэатра ўмацавана і трэба меркаваць, што ў бліжэйшы час ён палепшыць сваю работу.

Усё сказанае тут аб Баранавіцкім тэатры ў роўнай ступені адносіцца і да некаторых іншых тэатраў, галоўным чынам калгасна-соўгасных і абласных.

Маюць яшчэ месца ў тэатрах выпадкі нездаровых узаемаадносін паміж асобнымі рэжысёрамі. Замест узаемнай дапамогі рэжысёры перашкаджаюць адзін другому, настройваюць калектыў адзін супроць другога, нездаволены поспехамі сваіх калег і г. д.

Такое становішча ў совецкім тэатры зусім нецярпіма і гэтаму павінен быць пакладзен канец.

Дрэнны той рэжысёр, які не мае аўтарытэту сярод актораў. Але аўтарытэт рэжысёра можа быць створан толькі добрай работай.

Рэжысёр павінен прывіваць актору ўменне трымаць і адчуваць сябе ў ансамблі. Гэта якасць набываецца не адразу, але дабівацца яе неабходна. Да кожнага актора патрэбен індывідуальны падыход, таму рэжысёр павінен вывучаць яго, вывучаць акторскі матэрыял, ведаць патрабаванні і імкненні актора. Рэжысёр павінен быць вельмі чулым і патрабавальным педагогам.

Якасць спектакля ў значнай меры залежыць ад таго, наколькі правільна і паслядоўна ён рыхтуецца. У нас, як правіла, пасля скачэння работы за сталом працуюць у так-званых «умоўных выгарадках», не прыбягаючы да дэкарацыйных і бутафорскіх рэчаў. Актор, ды і сам рэжысёр, бачыць бутафорскія рэчы ўпершыню на генеральнай рэпетыцыі, а іншы раз ужо на спектаклі. Адсюль і якасць першых спектакляў. Рэжысёр павінен так будаваць работу, каб рэпетыцыі па магчымасці набліжаліся да ўмоў спектакля.

Рэжысёр, як сапраўдны кіраўнік і арганізатар творчага працэсу ў тэатры, як тварэц творчага твару тэатра, павінен клапаціцца аб выхаванні актораў на новым рэпертуары. І калі совецкі рэпертуар цяжка прадугледзець на год—два ўперад, дык гэта лёгка зрабіць з класічным рэпертуарам. Мэтазгодна планіраваць класічны рэпертуар на некалькі год уперад. Гэта дапаможа правільнаму выхаванню актораў.

У святле задач, якія стаяць перад совецкім тэатрам, роля і адказнасць рэжысёра, як арганізатара творчага працэсу, выхавальніка акторскага калектыва і пастаноўшчыка, невымяральна ўзрастае. Аб гэтай адказнай задачы рэжысёр не павінен забываць ні на мінуту.

Лепшы ў свеце тэатр

★

Да гастролей МХАТ у Мінску

★

17 чэрвеня спектаклем «На дне» М. Горкага Маскоўскі ордэна Леніна і ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга мастацкі акадэмічны імя А. М. Горкага тэатр (МХАТ) адкрывае ў Мінску, у памяшканні Акруговага тэатра Чырвонай Арміі свае гастролі.

Гастролі МХАТ у Мінску — выдатная з'ява ў культурным жыцці сталіцы ордэнаноснай Беларускай рэспублікі. Лепшы ў Совецкім Саюзе і лепшы ў свеце тэатр прадэманструе перад гледачамі Мінска—рабочымі, служачымі, інтэлігенцыяй, чырвонаармейцамі і камандзірамі Чырвонай Арміі рад спектакляў, якія па дасканаласці майстэрства не маюць сабе роўных у свеце.

18 чэрвеня спаўняецца 5-я гадавіна з дня зладзейскага забойства права-трацкісцкай контррэволюцыйнай бандай найвялікшага чалавека-гуманіста, геніяльнага майстра слова, вялікага рускага пісьменніка Аляксея Максімавіча Горкага. Памяць аб МХАТ нямыслімa ў разрыве з імем гэтага непараўнальнага пісьменніка і найглыбейшага драматурга. Аляксей Максімавіч узбагаціў рэпертуар МХАТ сваёй выдатнай драматургіяй. Тэатр увасобіў на сцэне выдатнейшыя, жывапісныя, неўміручыя вобразы Горкага. Даволі прыгадаць, што 31 снежня 1940 года на сцэне МХАТ адбыўся 1000-ны спектакль «На дне». Сотнямі спектакляў прайшлі на сцэне МХАТ «Мяшчане», «Дзеці сонца», «У людзях», «Егор Булычоў», «Ворагі», «Дасцігаеў і іншыя».

Найвялікшы рэжысёр, родапачынальнік совецкай рэалістычнай школы тэатра, адзін з першых арганізатараў Маскоўскага мастацкага тэатра К. С. Станіслаўскі ў кнізе «Маё жыццё ў мастацтве» піша аб Горкім:

«Горкага трэба ўмець вымаўляць так, каб фраза гучала і жыла. Яго павучальныя і прапаведніцкія маналогі, хоць-бы, к прыкладу, аб чалавеку, трэба ўмець вымаўляць проста, з натуральным унутраным уздымам, без уяўнай тэатральнасці, без высокапарнасці. Інакш ператворым сур'ёзную п'есу ў простую меладраму».

Увасобленыя майстрамі МХАТ вобразы Горкага не бляднеюць ад бягучага наперад часу, якасць іх не цьмянее. Спадвіжнік Станіслаўскага і нязменны кіраўнік МХАТ В. І. Неміровіч-Данчэнка ў кнізе «З мінулага» сказаў:

«... Пройдзе чвэрць стагоддзя. У гэтым самым тэатры, у гэтых самых сцэнах будуць іграць гэту самую п'есу, нават больш шасць актораў будуць тыя-ж, толькі яны сталі ўжо закончанымі майстрамі: Луку будзе іграць той-жа Масквін, барона—той-жа Качалаў, і дэкарацыі і мізансцэны застануцца тыя-ж, не дакранецца іх чвэрцьвяковая эвалюцыя тэатральнага мастацтва — словам, нішто на сцэне не зменіцца. Зусім непазнавальна зменіцца толькі аўдыторыя. Яна ўся будзе новая, 25 год назад гэта аўдыторыя не ведала ўваходу ў гэты тэатр, наўрад нават ці чула аб ім ля сваіх станкоў і машын. А цяпер яна сама заняла ўсе месцы тэатра і са здаволеным пачуццём гаспадара сама будзе слухаць тыя-ж словы, сачыць за тымі-ж страсцямі, радавацца таму-ж майстэрству славутага мастацкага тэатра. І яшчэ з большым захапленнем будзе вітаць актораў, і яшчэ з большай авацыяй выклікаць свайго любімага генія».

Горкі і МХАТ знайшлі адзін другога і ўзаемна ўзбагацілі, стварыўшы неацанімыя скарбы сусветнай драматургіі.

Горкі высока цаніў МХАТ. У 1903 годзе на экземпляры п'есы «На дне», які ён падарыў В. І. Неміровічу-Данчэнку, ён зрабіў надпіс: «Паловай поспеху гэтай п'есы я абавязан вашаму розуму і сэрцу, таварыш».

Толькі МХАТ і яго кіраўнікі, К. С. Станіслаўскі і В. І. Неміровіч-Данчэнка, дзякуючы ўласціваму ім тонкаму чуццю артыстаў здолелі раскрыць у А. П. Чэхаву вельмі выдатнага і бліскучага драматурга, славутага майстра сапраўдных чалавечых настрояў, выпісаных аўтарам са здзіўляючай тонкасцю. Толькі МХАТ здолеў падняць гэтыя настроі ў жывых і жывучых дасюль патрасаючых псіхалагічных вобразах.

Да вынікаў высокага мастацтва на сцэне МХАТ прышоў складаным працэсам пошукаў і барацьбы за рэалізм. К. С. Станіслаўскі характарызуе 42-гадовы шлях тэатра—«ад інтуіцыі, праз быт і сям'ю—да палітыкі». Ён лічыць, і гэта зусім правільна, што грамадска-палітычную лінію тэатру дапамог стварыць Горкі, яна нарадзілася ў спектаклі «На дне».

МХАТ беражэ горкаўскія спектаклі. Як скарб, захоўвае выдатны калектыў МХАТ спектакль «На дне». Знамянальна тое, што кіраўнік і ідэйны натхніцель тэатра К. С. Станіслаўскі быў лепшым выканаўцам адной з галоўнейшых ролей у п'есе—любімага Горкім героя Саціна.

Лепшыя творы рускай і сусветнай драматургіі больш чым за сорак год існавання тэатра былі ператвораны на яго сцэне ў тысячы спектакляў. Остроўскі, Чэхаў, Горкі, Дастаеўскі, Салтыкоў-Шчэдрын, А. К. Талстой, Шэкспір, Метэрлінк, Гауптман, Ібсен, совецкія драматургі: Вс. Іваноў, Трэнёў, Вірта—у разнастайнасці і шматграннасці значэння п'ес, драматычных канфліктаў і калізій, соцыяльных супярэчнасцей, настрояў, чалавечых перажыванняў, у шматлікай галерэі вобразаў прадсталі перад гледачом у незабыўных фарбах, у глыбокай рэальнасці і жыццёвасці.

Ва ўсім гэтым велізарная заслуга МХАТ перад совецкай радзімай, перад вялікім народам краіны соцыялізма. МХАТ стаў сапраўды народным тэатрам, папулярным сярод самых шырокіх мас працоўнага насельніцтва.

Прыгадваецца суровы дзевятнаццаты год. Разруха. Краіна акружана з усіх бакоў варожымі шчупальцамі, якія гатовы задушыць яе. Няўтульна ў сталіцы. Залу Мастацкага тэатра запаўняе новы глядач—рабочы, які стаў гаспадаром краіны, чырвонаармеец, які заўтра пойдзе на фронт. Шмат тэатраў закрыта. Але зала МХАТ кожны вечар запоўнена. Патрасаючыя спектаклі на сцэне МХАТ агітуюць сваёй велізарнай мастацкай сілай за рэволюцыю, за яе перамогу. Артысты тэатра іграюць у поўным бляску сваіх выдатных магчымасцей. У гэтым сіла МХАТ імя М. Горкага, які крочыў унюгу з рэволюцыяй і з сваім рэволюцыйным народам да перамог.

МХАТ вырасціў вялікую плеяду таленавітых совецкіх майстроў сцэны. Каму невядомы імёны народных артыстаў СССР Качалава, Масквіна, Тарханава, Хмелёва, Дабранравава, Кніпер-Чэхавай, Тарасавай, народных артыстаў РСФСР Ліванава, Ершова, Станіцына, Еланскай і інш. Расце моладзь—таленавітая, сапраўды мхатаўская. Яна з гонарам, верная мастацкім прынцыпам К. С. Станіслаўскага і В. І. Неміровіча-Данчэнкі, паступова заступае месцы старых мхатаўцаў, падтрымліваючы высокі прэсціж Мастацкага тэатра і яго слаўныя традыцыі.

МХАТ на працягу паўтара год працуе над пастаноўкай п'есы Н. Пагодзіна «Крэмлёўскія куранты». Драматург з рэжысурай тэатра працуе над канчатковай адшліфоўкай гэтай, напоўненай велізарным палітычным значэннем п'есы, дзе дзеючымі асобамі з'яўляюцца правадыры ўсяго свету, натхніцелі і кіраўнікі соцыялістычнай рэволюцыі вялікія Ленін і Сталін. Спектакль павінен быць манументальным, захоўваючым палітычную і мастацкую сілу на стагоддзі. Толькі майстэрства МХАТ, яго велізарныя магчымасці і сілы, натхнёнае майстэрства яго кіраўнікоў і клопаты аб тэатры партыі і ўрада могуць стварыць яшчэ нябачаны па сіле і пераканаўчасці спектакль, і грамадскасць нашай краіны упэўнена ў гэтым.

Уплыў МХАТ на тэатры Совецкага Саюза велізарны. МХАТ практыкай сваёй работы разбіў усякія тэорыі, «левыя» пошукі і нікчэмныя «эксперыментатарствы» у тэатры, сцвердзіўшы, як непахісную ісціну, неабвяргальны закон соцыялістычнага рэалізма ў тэатры.

Як Горкі, Талстой і Чэхаў—вялікія пісьменнікі рускага народа, так і МХАТ—дзецішча рускага народа, неад'емна належыць народу, клапатліва выпеставан ім, узбагачан яго вялікім мастацтвам, яго гордасць.

Калектыў МХАТ, як і ўвесь совецкі народ, любіць Чырвоную Армію і Ваенна-Марскі Флот, падтрымліваючы з імі жывую сувязь, дапамагаючы культурнаму росту асабістага складу. Практычна гэта рэалізавана ў сотнях спектакляў і канцэртаў, выступленняў і кансультацый мастацкай самадзейнасці ў часцях, на караблях і на ваенна-вучэбных занятках Чырвонай Арміі і Ваенна-Марскога Флота.

З 16 па 30 чэрвеня ў Мінску і ў Беларусі будзе вялікае свята. МХАТ у Беларусі ўпершыню, і гэтыя дні ўвойдуць у гісторыю культурнага жыцця Мінска, як велізарная і радасная падзея.

Будуць паказаны 4 пастаноўкі: «На дне» М. Горкага, «Дні Турбіных» М. Булгакова, «Тартюф» Мальера і «Школа злаcлоўя» Шэрыдана. Усё гэта выдатныя, па-сапраўднаму мастацкія спектаклі, аб якіх прынята гаварыць — «мхатаўскія спектаклі». Такім чынам, у гастрольнай праграме ў Мінску МХАТ прадэманструе бессмяротнага ў совецкай і сусветнай драматургіі Горкага, адну з лепшых совецкіх п'ес — п'есу драматурга Булгакова, творы бліскучага сусветнага драматурга, родапачынальніка французскай класічнай камедыі Мальера і дасціпнага Шэрыдана.

Спектаклі МХАТ не толькі ўзбагацяць культуру і здаволяць патрабаванні гледача, яны з'явяцца таксама несумненнай школай для актораў-прафесіяналаў тэатраў сталіцы. Прагляд мхатаўскага спектакля для любога актора—шчаслівая дата, спрыяючая творчаму росту.

Дабро пажалаваць, таварышы мхатаўцы, у сталіцу Беларусі!

В. ГЛАЗЫРЫН.

І паплыве вада і плесень, і нядоля...

★

Філіп Пестрак

★

Сваіх пачуццяў нават я баюся,
Каб у мяне ў душы не выбухнуў
пажар —
Я марыў дзень і ноч аб шчасці
Беларусі,
І вось яшчэ даюць мне ў рукі светлы
дар.

Імшарамі было зацягнута жыццё
У бяздоллі, глухаце забытай,
векавечнай,
Шумела ў дзікасці над возерам трысцё,
Шаптала аб тузе вялікай чалавечай.

І пушчы гоманы, таёмныя крыніцы
Спявалі ціхаю задумай аб вясне:
«А хто-ж прыдзе напіцца нашае
вадзіцы,
А хто-ж прыдзе ўзнаць аб нашым
дзіўным сне?»

Стаялі хаты у гразі па вокны,
Вякамі ў іх тапілася душа,
І восень шэрыя туманныя палотны
Клала на глухі, затоплены абшар.

Рудой тарфянаю прасякнутыя світкі
І вочы шэрыя, як муць азёрных
хваль,—
Ты, пушчы сын, мужык, прамоклы аж
да ніткі,
Глядзіш, як дуецца балотная дрыгва.

Садзіў на градах ты маленькія картоплі
І большых не дала табе зямля,
Хоць на яе ліліся і слёз гарачых
кроплі, —
Жабрачаю была уся твая сям'я.

На астравах пясчаных з дна марскога
Зярняты кволыя ты з ветрам раскідаў,
Маліўся ўсім багам, каб скарбу
дарагога
Не знішчыла нязнаная бяда.
І на зямлі пустой, вадой балот
прамытай,
Не каласы, а «мушкі» трэ' было
збіраць, —
Сваіх дзяцей вось гэтым накармі ты
І нажыві сабе ўсялякага дабра.

Наезды чужынцаў спявалі ў звон
хаўтурны,
І панскі бот хадзіў па змучаных гру-
дзях,
Грабежнік будаваў сабе свае фартуны
На нашых струджаных, нявольніцкіх
касцях.

Шумела пушча рокатам шырокім,
Пералівалася народная душа
І марыла, калі-ж магутным боя крокам
Закіпіць абуджаны імшар?

Часы прышлі і мары залатыя
Нясём цяпер, як сонца, у руках,
Не душаць здзекі панскія, ліхія,
Ужо не знаем, што такое страх.

Кожны дзень з'яўляецца нам цудам,
Прыносіць новы дар для шчасця, для
уцех,
І славіць наш народ, як пушчы
перагудам,
Што ўсё забытае абуджана расце.

Усё шырай множацца калгасныя
палеткі,
І адплывае ў даль народная туга,
Дзе быў нясок, імшар, там сеюць долі
кветкі,
Бо па зямлі ідзе свайго жыцця змагар.
Прышла чарга на топкія балоты,
І льецца мова бурнаю ракой,
Якія-ж то растуць вялікія заботы
Пад дзяржаўнай Сталінскай рукой.
Хай пушча зашуміць, хай засмяецца
рэхам,
Бо настае пара нябачаных трывог, —
Што снілі курныя, саломеныя стрэхі,
Цяпер так блізка ў сонцы перамог.

І паплыве вада і плесень, і нядоля
Па каналах быстрых гору наўздагон,
І больш яны не вернуцца ніколі
На наш квітнеючы, абноўлены загон!

Парвуць карчы машынай інжынера,
Крыніцам-жа дадуць турбінны ход,
І будзе прамянець на свет працоўных
вера
Ў вялікі Сталінскі паход.

Засееш, брат, ты новыя абшары
Зернем славы буйным, залатым
І кінеш сонцу песенныя мары
І скажаш смела: «Гэта я і ты».

Пройдзеш ступою гордай, гаспадарнай
Па яркіх кветках розных канюшын,
Па жытах, пшаніцах, па палетках
ярных
І будзеш песціць шчасце у душы.

А сосны ціхім, вечным карагодам
Табе раскажуць вогненную быль
Аб тым, што дзеяла нядоля над
народам
І як народ пазбавіўся журбы.
Дык смела у паход! На бітвы прамяніста
Тым ясным шляхам да зазучых зор.
Нясём мы Сталінскі завет агністы —
Як вораг нападзе, дамо яму адпор!

Гродня, 16.V.41.

Гарачае прывітанне братняй Беларусі!

Глыбока ўсхваляваныя надыходзячай новай сустрэчай з працоўнымі сталіцы квітнеючай Совецкай Беларусі, мы адчуваем асаблівы ўздым, асаблівы прыліў сіл і бадзёрасці, загадзя перажываем высокую творчую радасць — паказаць мінскаму гледачу свае новыя работы, свае новыя вобразы, над стварэннем якіх мы працавалі апошнія годы.

Працуючы над сусветнай, рускай і украінскай класікай (Шэкспір, Шылер, Гальдоні; Пушкін, Гогаль, Остроўскі; Франко, Леся Украінка, Карпенка-Кары, Крапіўніцкі, П. Мірны, Старыцкі), мы асаблівую ўвагу ўдзялялі совецкай драматургіі: украінскай, рускай, беларускай, грузінскай, яўрэйскай і інш.

І зараз мы вязём у Мінск узоры розных жанраў драматычнай літаратуры, створаныя аўтарамі розных эпох і народаў. Шылер, Остроўскі, П. Мірны, Франко, Старыцкі, Шолам-Алэйхем, лаўрэат Сталінскай прэміі ордэнаносец Карнейчук, малады паэт Герасіменка,—вось наш рэпертуар.

Ваша сяброўская і строгая крытыка дапаможа нам паглыбіць і ўдасканаліць ужо створанае намі і дасць нам творчую зарадку для работы над новымі вобразамі, вартымі вялікай Сталінскай эпохі.

Роднаму і блізкаму народу братняй Беларусі нашага гарачае прывітанне!

КАЛЕКТЫЎ ДЗЯРЖАЎНАГА ОДЭСКАГА ТЭАТРА РЭВОЛЮЦЫІ.

Наш творчы адчот

З пачуццём глыбокай радасці і хвалявання прыязджае наш калектыў з творчым адчотам у сталіцу ордэнаноснай соцыялістычнай Беларусі. Радасна б'юцца нашы сэрцы. Радасць наша павялічваецца ад таго, што гастролі калектыва будуць адбывацца ўжо на з'яднанай навекі беларускай зямлі. Вялікі совецкі народ навекі вызваліў народы Заходняй Беларусі і Заходняй Украіны з-пад панска-польскага ярма. Мацнее і квітнее наша краіна. Спакойная і ўпэўненая ў сваёй магутнасці, высіцца яна ў баку ад бушуючага крывавага акіяна другой імперыялістычнай вайны.

Мы, работнікі мастацтваў, як і ўвесь совецкі народ, дзякуючы нашаму ўраду і вялікаму роднаму Сталіну, карыстаемся ўсімі выгодамі мірнай творчай працы.

Моцна і непарушна соцыялістычная дружба народаў нашай радзімы. Адным з яскравых прыкладаў гэтай дружбы ў галіне мастацтва ёсць абмен вопытам, дэманстрыраванне творчых дасягненняў нацыянальных тэатраў братніх совецкіх рэспублік. Вялікая дружба украінскага і беларускага народаў знайшла сваё ўвасабленне ва ўзаемаабмене творчымі дасягненнямі беларускага і украінскага тэатраў. Задачы ў нас агульныя: змагацца штодзённа за высокі ідэйна-мастацкі рэпертуар, за партыйнае аблічча тэатра, за высокую палітычную і мастацкую культуру актора, за стварэнне праўдзівых, глыбока-хвалюючых вобразаў совецкіх людзей, гарачых патрыётаў нашай айчыны.

Асабіста мне, як творчаму работніку, выпадае вялікая чэсць выступіць у творчым рапарце тэатра ў маіх апошніх работах — ролях: Максіма Крываноса, важака народных сялянскіх мас у п'есе «Багдан Хмяльніцкі» А. Карнейчука, камбрыга Шуміруба ў п'есе «Легенда» К. Герасіменкі і купца Васьмібратава ў п'есе «Лес» А. Остроўскага.

Уступаючы ў 20-ты год маёй сцэнічнай працы, я шчаслівы выступіць перад сталічным гледачом братняй соцыялістычнай Беларусі.

М. ХОРАШ.

Артыст Одэскага тэатра рэволюцыі.

Па Совецкай Беларусі

Таленавіты ансамбль

Скончыўся дзень напружанай баявой вучобы... Ці ў лесе — пад засенню маўклівых дубоў, ці ва ўтульным клубе — перад чырвонаармейскай аудыторыяй паяўляюцца прадстаўнікі мастацтва. Выступае папулярны і любімы ў часцях акругі Ансамбль песні і пляскі ЗахАВА. Хор—танцоры — аркестр,—вось трыяда, якая складае ансамбль.

У ансамблі добры хор. Мастацкі кіраўнік ансамбля ордэнаносец А. Усачоў падае песню, выяўляючы ўсе тонкасці яе гарманічнага і меладычнага гучання, усе адценні музычнай мыслі, захаваную ў ёй дынаміку. У рэпертуары хора шмат выдатных песень совецкіх кампазітараў і класікі. Але хочацца пажадаць, каб у рэпертуары больш было песень жанравых, напоўненых гумарам. Больш гарэзнасці! — вось што неабходна ансамблю. Кожны канцэрт павінен праходзіць з уздымам, г. зн. натхняць і рабіць адпачынак вясёлым.

Гэта-ж датычыць і танцаў. Пляска «Тачанка» выклікае ў зале буру сваёй рухавасцю, лёгкасцю, добрым рысункам. «Руская» пляска, не зважаючы на добрую пастаноўку Сямёна Дрэчына, прымаецца горш. Чаму? У ёй шмат канцовак, г. зн. яна сточана з асобных эфектных кавалачкаў, што тармозіць яе развіццё, разбівае агульнае ўражанне.

Аркестр ансамбля, не гледзячы на яго мініятурнасць, з'яўляецца поўнацэннай мастацкай адзінкай. Добрыя аркестроўкі чырвонаармейца тав. Жыхарава, поўныя музыкальнасці, дасканалай гармоніі.

Мне вельмі падабаецца выкананне аркестрам народнай песні «Уздоўж па Піцерскай». Незвычайная яркасць, выразнасць народнай песні. Кожны інструмент мае сваю тэму. Цеплыня гучання, нюансіроўка, шматфарбнасць — уяўляюць добрую музычную карціну.

Гэта трыяда ў сваім сінтэзе і ўзаемадзеянні з'яўляецца адзіным цэлым — ансамбль напоўнен жыццём, энергіяй.

Ансамбль песні і пляскі ЗахАВА ўяўляе сабою значную мастацкую адзінку не толькі ў часцях акругі, але і ва ўсёй рэспубліцы, і вельмі шкада, што ён мала знаёмы грамадскасці БССР.

Нікалай ТАУ.

Віцебск.

Музей Опернага тэатра

У Дзяржаўным ордэна Леніна тэатры оперы і балета БССР адкрыт музей. У музеі сабраны матэрыялы, якія паказваюць гледачам увась творчы шлях тэатра. Шматлікія фота, макеты і іншыя дакументы красамоўна расказваюць аб плённай творчай рабоце тэатра і росце майстэрства актораў.

Музей карыстаецца вялікай папулярнасцю ў гледачоў тэатра.

М. БАДЗЯЙЛА.

Лермантаўскія вечары ў школах

Перад пачаткам іспытаў ва ўсіх сярэдніх школах гор. Баранавічы былі праведзены вечары, прысвечаныя 100-годдзю з дня забойства вялікага рускага паэта М. Ю. Лермантава.

На пасяджэнні секцыі настаўнікаў-літаратараў баранавіцкіх школ інспектарам ГарАНА тав. Ржэўскім быў зроблен змястоўны даклад аб жыцці і творчасці паэта.

Вечары ва ўсіх школах прайшлі цікава. Выкладчыкі рускай літаратуры падрабязна азнаёмілі вучняў з цудоўнай творчасцю вялікага рускага народнага паэта. Вучні школ дэкламіравалі вершы, выконвалі інсцэніроўкі паасобных твораў Лермантава.

Асабліва цікава прайшоў лермантаўскі вечар у 4-й польскай сярэдняй школе. Хор школы, лепшы школьны хор у Баранавіцкай вобласці, выканаў рад твораў паэта, пакладзеных на музыку. «Песня пра купца Калашнікава» была інсцэніравана.

Акрамя вечароў, у школах арганізаваны выстаўкі твораў паэта і фотавітрыны.

Цікавая, мастацка афармленая выстаўка, прысвечаная М. Ю. Лермантаву, зроблена ў Баранавіцкім настаўніцкім інстытуце.

У канцы навучальнага года ў Баранавіцкім інстытуце будзе праведзена навуковая сесія, прысвечаная творчасці Лермантава.

Лермантаўскія выстаўкі арганізуюцца ў абласной бібліятэцы і ў Доме партыйнай асветы. З надыходам 100-гадовага юбілея з дня забойства М. Ю. Лермантава у абласной бібліятэцы значна павысіўся попыт на творы вялікага паэта.

М. КАРПАЧОЎ.

У Баранавіцкім абласным тэатры

За зімовы сезон Баранавіцкі абласны беларускі тэатр даў звыш 200 спектакляў. Тэатр паказаў гледачу спектаклі «Любоў Яравая» Трэнёва, «Хто смяецца апошнім» Крапівы, «Севільскі цырульнік» Бамаршэ.

Зараз тэатр выехаў на гастролі ў раёны вобласці. У яго рэпертуары спектаклі: «У пушчах Палесся» Коласа, «Егор Булычоў» Горкага, «Не ўсё кату масленіца» Остроўскага, «Слуга двух паноў» Гальдоні» «Дура для іншых, разумная для сябе» Лопе дэ-Вега, «Любоў Яравая» Трэнёва, «Хто смяецца апошнім» Крапівы і інш.

Будучы сезон абласнога тэатра ў Баранавічах абяцае быць яшчэ больш плённым.

М. К.

Іван Франко

Да 25-годдзя з дня смерці

І. Франко, геніяльны паэт, класік украінскай літаратуры, нястомны змагар супроць капіталістычнага ладу, адзін з лепшых паслядоўнікаў вялікага Шаўчэнкі, праследуемы і ганімы «цісарскім» урадам, памёр 28 мая 1916 года пад грукат гармат і стогны мільёнаў абяздоленых і пакалечаных вайною людзей. Пранёсшы ў сэрцы на працягу ўсяго свайго жыцця веру ў лепшую будучыню, у вызваленчую сілу народа-асілка, І. Франко ў канцы дзён сваіх цвёрда і ўпэўнена выказаў надзею на хуткі прыход светлага дня... «Дзесяткі тысяч чалавечых жыццяў загінуць у гэтай страшнай, дзікай бойні. Якая патрасаючая трагедыя! Але суд гісторыі скажа сваё слова. Пасля вайны павінен выступіць і выступіць грозны мсцівец—сам народ»,— гаварыў ён.

Вялікі паэт і грамадзянін, І. Франко горача любіў сваю радзіму, свой народ і глыбока ненавідзеў эксплаататараў, дэспатаў-тыранаў, усіх тых, хто трымаў у галечы, цемры і бяспраўі працоўны народ. Усё сваё жыццё, усю сваю творчасць ён прысвяціў служэнню вялікай справе барацьбы за свабоду народаў. Паэт які пеў славу Вечнаму рэвалюцыянеру, які ўзнімаў у сваёй паэзіі вялікія праблемы мужнасці і непахіснасці ў барацьбе, вялікай любві да радзімы і палымнеючай нянавісці да ворагаў, — І. Франко сугучан нашай сонечнай эпосе. Ён да апошняга ўздыху свайго песціў мысль аб тым, каб убачыць украінскі народ аб'яднаным у «народаў вольных коле».

* * *

Гэта была незвычайна моцная і цэльная натура. Нарадзіўшыся ў сям'і селяніна-каваля, ён вырас у галечы і горы і неразлучны быў з імі, як неразлучны Сірын і Алканост. Ускормлены чорным, у поце працы здабытым хлебам, выўчаны на набытыя крывавай працай грашы і стаўшы потым адукаваным чалавекам свайго часу, паэтам і вучоным з сусветным імем, ён усё сваё жыццё адчуваў сябе абавязаным перад народам. Па меры выспявання яго светасузірання, яго сіл, ён усё больш і больш станавіўся народным заступнікам і змагаром. Ён перанёс тры турмы, і гэта яго не напалохала, не пахіснула яго перакананняў. Спачатку ён быў проста дэмакратам па свайму нараджэнню, па натуры, як ён сам казаў пасля арыштаў ў 1877 годзе: «Я быў соцыяліст па сімпатыі, як мужык»!.. Але потым І. Франко бярэцца за прапаганду соцыялістычных ідэй на падставе вывучэння самай перадавой тэорыі—тэорыі Маркса. На І. Франко мелі велізарны ўплыў рускія рэвалюцыйныя асветнікі Чэрнышэўскі і Дабралюбаў. Уся яго дзейнасць у 80—90 годах—гэта фактычна дзейнасць рэвалюцыянера-асветніка.

Вывучаючы Маркса, будучы паборнікам матэрыялістычнай тэорыі, І. Франко ўсё-ж не выпрацаваў ў сябе паслядоўнага матэрыялістычнага светасузірання. Аднак І. Франко быў ва ўмовах Галіцыі канца XIX стагоддзя самым прагрэсіўна мыслячым чалавекам. Калі-б І. Франко не меў перадавога светасузірання, ён ніколі-б не ўстаяў у сваёй барацьбе супроць дэкадэнствуючай інтэлігенцыі, не даў-бы твораў такой велізарнай крытычнай сілы і абагульнення, такой аб'ектыўнай праўдзівасці, як гэта ён зрабіў у гэткіх сваіх вялікіх творах, як «Boa Constrictor», «Борислав сміється», цыкл «Бориславських оповідань» і інш. Заслуга І. Франко не столькі ў тым, што ён паказаў пролетарызацыю сялянства і першыя кадры украінскіх рабочых,—гэта толькі адзін бок працэсу. Заслуга І. Франко заключаецца ў тым, што ён паказаў **увесь** працэс развіцця капіталізма, як сістэмы, і асвятліў гэты працэс ва ўсёй глыбіні, ва ўсёй рознастайнасці, ва ўсіх супярэчнасцях. З аднаго боку, няўхільнае і заканамернае развіццё капітала—драпежніцкага, моцнага, магутнага, як гістарычнай сілы: з другога — **праца** і развіццё, такое-ж заканамернае і няўхільнае, пролетарыята, як магільшчыка капіталізма.

Але-ж Заходняя Украіна не была класічным прыкладам развіцця капіталізма. Там вельмі моцны былі феадальныя перажыткі, дробнаўласніцкія тэндэнцыі там бралі верх над астатнім. І І. Франко часта накіроўвае свой погляд на мужыка, на яго долю. Страшэнная эксплаатацыя сялян, прыніжанасць іх, бяспраўе, адсутнасць культуры, асветы—усё гэта прыводзіла ў хваляванне чулую натуру паэта, і ён быў гатоў аддаць усё, каб хоць ледзь-ледзь дапамагчы народу ў яго горкім жыцці. Адсюль іншы раз некаторы ўтапізм і наіўнасць яго мар. Усё гэта, вядома, мела водгук і ў яго творчасці.

У 1880 годзе выйшла яго кніга «З вершин і низин» — першы зборнік яго вершаў. Гэты зборнік—не толькі этап у творчым шляху І. Франко, але і новая старонка ў гісторыі украінскай літаратуры. Гэтым зборнікам І. Франко першы ў украінскай літаратуры пасля смерці Шаўчэнкі падняў сцяг вялікага Кабзара, сцяг рэвалюцыйнага дэмакратызма. Кніга адкрываецца вершам «Вічний революціонер», які з'яўляецца гімнам, песняй рэвалюцыі, рэвалюцыйнаму парыву мас, як сіле вечнай, нічым не стрыманай.

Вічний революціонер —
Дух, що тіло рве до бою,
Рве за поступ, щастя й волю, —
Він живе, він ще не вмер.
Ні попівськії тортури,
Ні тюремні царські мури,
Ані війська муштровані,
Ні гармати лаштовані,
Ні шпіонське ремесло
В гріб його ще не звело.

Гэты верш вызначыў накіраванасць усяго зборніка, ён быў дадзен «Замест пралогу».

І сапраўды, у першым цыкле вершаў гэтага зборніка «Веснянки» паяўляецца вобраз вясны, як прадвесне печага новага:

Гримить! Тайна дрож пронимае
народи,—
Мабуть благодатная хвиля надходить...
Що людськість, мов красна весна об-
новить...
Гримить!

Як манументы ўзвышаюцца ў гэтым зборніку такія яго вершы, як «Товаришам з тюрми», «Каменярі», «Беркут», «Наймит». Сваёй рэвалюцыйнай страсцю, рэвалюцыйным духам, вобразнасцю сваёй мыслі, сілай пераканаўчасці яны пакідаюць незгладжальнае ўражанне пасля першага-ж іх прачытання, і нельга ведаць творчасці І. Франко, не ведаючы іх, бо яны—ключ да разумення ўсёй творчасці паэта. Ён рэзка, з выключнай сілай выразіў сваё палітычнае і паэтычнае «крэда»:

Наша ціль—людське щастя і воля,
Розум владний без віри основ,
І братерство велике, всесвітне,
Вільна праця і вільна любов!
(«Товаришам із тюрми»).

У «Каменярах» дадзена велічная алегарычная карціна разбурэння скалы—капіталізма мужнымі змагарамі—рабочымі. Які глыбокі аптымізм у гэтым вершы, якая моцная вера ў гістарычную місію рабочага класа!

І всі ми вірим, що своїмі руками
Розіб'емо скалу, раздробимо граніт,
Що кров'ю власною і власными
кістками
Твердий змуруемо гостинець і за нами
Прийде нове життя, добро нове у світ.

У вобразе арла-беркута паэт нарысаваў ненавісных кіраўнікоў імператарскай Аўстрыі. Паэт прадракае смерць драпежніку:

І замість нести смерть згори на земне
ложе,
Ти сам спіткаеш смерть під хмарами
небоже.
(«Беркут»).

І канчае зусім у духу Шаўчэнкі:

А труп бездушний ми без жалю, без
промови
Ногою копнемо й підемо дальш на лови.

Як бачым, І. Франко ўжо тут вызначыўся як палітычны паэт-лірык. У гэтым зборніку ёсць у яго цыкл вершаў «Поэт», у якім ён вельмі высока расцэньвае ролю паэта ў грамадскай барацьбе. Паэт тут гаворыць аб сваёй кроўнай сувязі з народам, ад якога ён вучыўся песням, якія былі для яго, як і для народа, адзінай уцехай. І паэт абвяшчае:

Пісня і праця — великі дві сили,
Ім я до скону бажаю служить.

Як вядома, угодніцкія элементы, дробнабуржуазная інтэлігенцыя адвярнулася ад І. Франко, калі ён напісаў першыя свае рэвалюцыйныя творы. Яго выгналі з арганізацыі «Просвіта». Ад яго многія адхіснуліся, ён адчуваў сябе адзінокім. Яму прадракалі, што ён загіне нікому непатрэбны і забыты. На гэта паэт адказваў:

Нехай і так! Я радо йду
На чесне, праве діло!
За того радо в горю вмру
І аж до гробу додержу
Свій прапор ціло.
(«Скорбні пісні»).

Амаль палову кнігі «З вершин і низин» І. Франко прысвячае барацьбе з рэакцыйнай і кансерватыўнай інтэлігенцыяй, з руцінёрамі,—той барацьбе, з якой І. Франко выйшаў пераможцам, хоць, вядома, не без глыбокіх ран. У І. Франко былі супярэчнасці, шлях яго быў складаны і цяжкі, але заўсёды гэта быў шлях барацьбы. Ён не блукаў недзе па глухіх сцежках, а заўсёды ішоў адной дарогай са сваім народам. Ён любіў народ свайго краю, сваёй радзімы і звяртаўся да яго:

Як радо дав би я для щастя люду
твого
Пролити хоч сейчас всю кров із серця
мого.

Але І. Франко добра разумеў, што афярай сваёй крыві без арганізаванай барацьбы не здабыць шчасця для народа. І ён ускліквае:

Не жертви треба днесь, а бою з злом!
(З паэмы «Нове життя»).

І калі раней многія гаварылі, што І. Франко ў наступных зборніках зніжае палітычную вайстрыню сваёй паэзіі, расчароўваецца ў многім, асуджае свой шлях, дык гэта няпраўда. Бяда ў тым, што многія гора-тэарэтыкі не разумелі ўсёй глыбіні лірыкі І. Франко перыяду «Зьв'ялого листя», «Мого ізмарагду» і інш. У зборніку «Зьв'яле листя» (1896) выказаны найглыбейшыя чалавечыя пачуцці любві, псіхалагічныя перажыванні багатай любячай натуры, дзе асабістае глыбока перапляталецца з грамадскім.

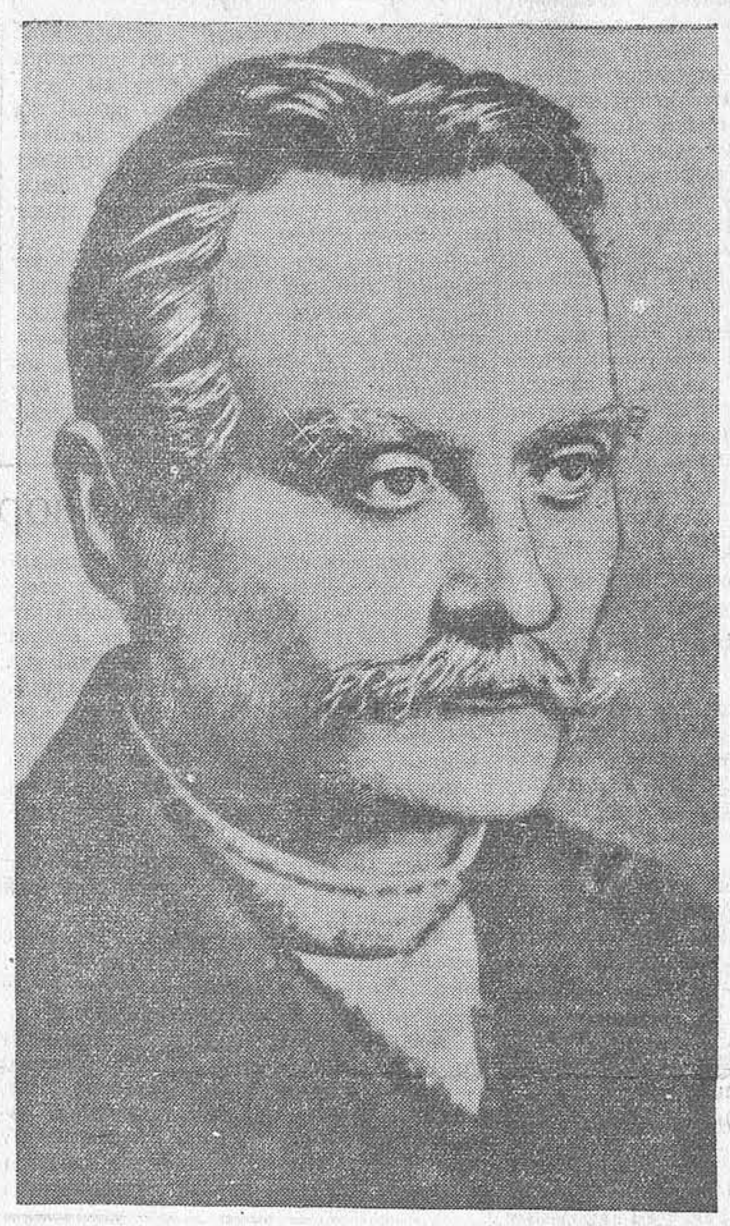
У паэзіі І. Франко ўсё больш і больш гучаць матывы філасофскай лірыкі (зборнікі «І з днів журби», „Semper tiro"). паэт часта звяртаецца да біблейскіх сюжэтаў і праз іх узнімае злобадзённыя палітычныя праблемы. У 1904 годзе, перад рэволюцыяй, І. Франко піша верш «Конкистадоры», у якім з паслядоўнасцю рэвалюцыйнага дэмакратызма праводзіць ідэю рэвалюцыйнага пераўтварэння свету.

Велізарнага паэтычнага гучання дасягае І. Франко ў паэмах «Похорон» і «Моисей». Напісаная ў 1905 годзе, апошняя паэма цікава адлюстраваннем рэвалюцыйных падзей у Расіі і складаным соцыяльна-філасофскім зместам. Тэма народа і правадыра, якую нярэдка ўзнімаў І. Франко ў сваёй творчасці, знаходзіць тут сваё далейшае развіццё. Правадыр павінен быць выразіцелем народных імкненняў, яго выбраннікам і абаронцам. Хто адрываецца ад народа, той загіне.

Ва ўсёй сваёй дзейнасці І. Франко заўсёды быў паслядоўным, прамым і сумленным і падначальваў усё адной ідэі—ідэі вызвалення свайго народа.

Словы, выказаныя І. Франко аб радзіме і народзе ў пралогу да паэмы «Майсей», сталі прароцкімі:

Та прийде час, и
ти огнистим виюм
Засяеш у народів
вольних колі.
І глянеш, як хозяін
домовитий,
По своїй хаті і по
своїм полі.



Іван Якаўлевіч Франко.

Важна адзначыць, што І. Франко, высока цэнячы культуру многіх еўрапейскіх і іншых народаў, падтрымліваючы цесныя сувязі з рускімі, польскімі, нямецкімі і іншымі пісьменнікамі і вучонымі, усё-ж больш за ўсё цягацеў да рускай культуры і ўказваў на гістарычныя сувязі рускага і украінскага народаў, на адзінства і агульнасць іх гістарычнага лёсу. Яшчэ ў пачатку 80-х год І. Франко заўважаў, што галіцыйскія працоўныя павінны чакаць дапамогі ад рускага народа. А акадэмік Крымскі піша, што пазней І. Франко так выказаўся аб рэвалюцыйнай Расіі: «Расія — гэта багатыр Святагор. Ён дрэмле ў пячоры. Але прыйдзе, прыйдзе час, ён устане і дасць свабоду не толькі свайму народу, але і іншым народам. Я веру ў вялікую місію рускага народа, які заўсёды быў прыяцелем усіх прыгнечаных народаў».

І. Франко шмат працаваў на карысць народа, ён пачаў свой шлях як змагар, пісьменнік, вучоны, які рухае культуру наперад, і памёр на гэтым шляху таксама ў працы. Вялікі каменяр не памыліўся, калі гаварыў, што сваёй дзейнасцю ён кладзе цэглы для Храма Будучыні.

Цяпер мы жывём у гэтым храме працы і чалавечага шчасця, і прыгадваюцца такія словы І. Франко:

А як мільйонів куплений сльозами
День світла, щастя й волі засвітае,
То чень в новім, великім людськім
храмі
Хтось добрим словом і мене згадае.

Так, мы прыгадваем і шануем цябе, паэт! Інтэрнацыяналіст і дэмакрат, сапраўдны паэт-грамадзянін і патрыёт, ён ўсёй сваёй дзейнасцю заслужыў вечную памяць перад рэволюцыяй і народам.

В. КОЛАС.

ПАРТЫЙНАЕ ЖЫЦЦЁ

Творча расціць кадры літаратуры

На адкрытым сходзе партыйнай арганізацыі Саюза совецкіх пісьменнікаў БССР 27 мая было абмеркавана становішча работы з маладымі пісьменнікамі. Даклад па гэтаму пытанню зрабіў тав. М. Клімковіч.

— У нас ёсць каля 50 выяўленых пачынаючых пісьменнікаў,—адзначае дакладчык.—У большасці яны звязаны з рэдакцыямі газеты «Літаратура і мастацтва» і журнала «Полымя рэволюцыі», на старонках якіх друкуюцца. Палепшылася ў апошні час кансультацыя, якую даюць рэдакцыі і кабінет маладога аўтара. Але патрабуе яшчэ жадаць лепшага рэдактарская работа над рукапісамі маладых. Не ўстаноўлена сталая творчая сувязь старэйшых пісьменнікаў з літаратурнай моладдзю. Недастатковую ўвагу творчасці маладых удзяляюць творчыя секцыі саюза.

Дакладчык падрабязна спыняецца на арганізацыйных мерапрыемствах, якія могуць забяспечыць уздым работы з маладымі аўтарамі (правядзенне курсаў-канферэнцыі, дасканалае знаёмства з творчасцю кожнага маладога аўтара і інш.).

Т. т. Гурскі і Стаховіч расказалі аб рабоце рэдакцыі газеты «Літаратура і мастацтва» і журнала «Полымя рэволюцыі» з маладымі аўтарамі. На старонках газеты і журнала за мінулы год было надрукавана некалькі дзесяткаў твораў маладых аўтараў. Выяўлены новыя імёны: Бурдзель, Белянічаў, Семяніхін, Чарнушэвіч і інш. Аб неабходнасці рэдакцыі журнала «Штэрн» больш працаваць па выяўленню і вырошчванню маладых кадраў яўрэйскай літаратуры гаварыў тав. Мальцінскі.

Тав. Модэль указаў на тое, што пісьменнікі павінны больш глыбока знаёміцца з творамі маладых і клапатліва дапамагаць ім.

Рад таварышоў прысвяцілі свае выступленні разгляду асобных твораў маладых пісьменнікаў.

Станоўчую ацэнку вершу «Дрыгвічы» Вялюгіна і апавяданням Кандрацені даў П. Глебка. Адзначыў ён і тое, што часам у аснове твораў пачынаючых ляжаць вельмі дробязныя факты і мова большасці твораў маладых аўтараў вельмі бедная. Патрэбна накіроўваць увагу маладых пісьменнікаў,—гаворыць П. Глебка,—і на жанр нарыса. Напісанне нарысаў пра асушку балот, пра калгасы і прадпрыемствы рэспублікі—пачэсная задача маладых літаратараў.

Своеасаблівасць вершаў Бурдзеля падкрэсліў А. Куляшоў.

— Маладыя навелісты Кандраценя, Зарэчны і інш. за мінулы год далі рад цікавых твораў,—гаворыць К. Чорны.— Але амаль усе яны працуюць у адным жанры—жанры лірычнай прозы. Няма ў маладых аўтараў імкнення да суровай прозы, да стварэння глыбокіх характараў і тыпаў.

На няўвагу маладых аўтараў і рэдактуры да мовы твораў, на маруднасць творчага росту раду маладых пісьменнікаў (В. Краўчанка і інш.) указаў К. Крапіва.

Тав. М. Лынькоў спыніўся на пытаннях творчай дапамогі маладым пісьменнікам. Патрэбна стала працаваць з кожным здольным аўтарам, сачыць за яго творчым ростам. Патрэбна весці выхаваўчую работу, растлумачваючы, у прыватнасці, пачынаючым пісьменнікам шкоднасць ранняй прафесіяналізацыі.

На дакладу тав. Клімковіча сходам партыйнай арганізацыі прынята разгорнутае рашэнне. У прыватнасці, сход лічыць карысным правядзенне з 10 ліпеня курсаў-канферэнцыі з удзелам 25 маладых пісьменнікаў. На канферэнцыі будуць разглядацца творы ўдзельнікаў канферэнцыі. Сход заклікаў усіх комуністаў-пісьменнікаў падаць прыклад творчай сувязі з маладымі аўтарамі.

На гэтым-жа сходзе быў заслуханы даклад тав. П. Глебкі аб дзяржаўных пазыках. Дакладчык указаў на ганебны факт —няўплату радам пісьменнікаў грошай па падпісцы на пазыку (па Дзяржаўнаму выдавецтву БССР). Сход, у спецыяльна прынятым рашэнні асудзіў адносіны гэтых таварышоў (Кучара, Аксельрода і іншых) да важнейшай дзяржаўнай справы.

Б. Марк

Шлойме Берлінскі

Некалькі штрыхоў

Ш. Берлінскі пачаў пісаць у 1925—26 годах. Першыя навелы яго — «На двары», «Павел», «Белы піраг» — напісаны пад уплывам абвойстранай класавай барацьбы таго часу ў Польшчы. У навеле «Павел» Ш. Берлінскі малюе страшэнную галечу польскай вёскі, лютыя адносіны да парабка. Навела «Белы піраг» прасякнута матывамі голаду; дзея адбываецца ў часы сакрушальных фінансавых эксперыментаў, прадпрымаемых польскімі панамі за кошт народнага дабрабыту ў перыяд інфляцыі. Рабочы, перасяліўшыся з мястэчка ў вялікі горад, марыць пра кавалак белага пірага, ён цэлы тыдзень эканоміць, але цана на белы піраг дзень-у-дзень скача ўгору, і бедны чалавек не ў сілах дасягнуць мары. У апавяданні «На двары» Ш. Берлінскі малюе тыл першай імперыялістычнай вайны ў 1915 годзе. Гэта апавяданне хвалюе сваімі глыбока-трагічнымі і глыбока-праўдзівымі замалёўкамі.

Хоць у сваіх першых творах Ш. Берлінскі не ўладае сілай узвышэння вобразаў і тэм да ўзроўню соцыяльнага абагульнення, да вышынь ідэйнага сінтэзу, хоць гэта ў яго толькі матывы, а не праблемы, — усё-ж і гэтыя замалёўкі накіроўваюць чытача да пэўнага пратэсту супроць буржуазнай рэчаіснасці. З гэтых малюнкаў відаць, што іх піша не халодны назіральнік, а пісьменнік, які дзейсна і чула адносіцца да свайго матэрыялу. У яго першых малюнках адчуваюцца перажыванні самога аўтара, насычаныя шчырым лірызмам.

Ш. Берлінскі.

Моцныя вобразы Ш. Берлінскага часам аслабляюцца настраёвым і маляўнічым імпрэсіянізмам. Ш. Берлінскі знаходзіцца пад уплывам Кнута Гамсуна, аднак ён — самастойны, своеасаблівы талент. Гамсунаўскі імпрэсіянізм, плямістасць карцін, нечалавечая затуманенасць сказанага часта перашкаджаюць адчуць мэту, арамат першых твораў Ш. Берлінскага.

Гэтыя галоўныя рысы ранняй творчасці пісьменніка ў большай альбо меншай меры застаюцца характэрнымі і для яго пазнейшых навел і апавяданняў.

Імпрэсіянізм у творах Ш. Берлінскага слабее альбо мацнее ў залежнасці ад удакладнення і канкрэтызіравання ідэйных мэт, якія ставіць сабе аўтар. Калі ў навеле «Дарогі» ён хоча выразіць смутак па дзіцячых годах, дык гэта атрымліваецца затушавана, змрочна, выступае нейкі бясформенны свет з невыразнымі гукамі, з неадчувальнымі страсцямі, дзе імпрэсіяніскі жывапіс даходзіць да максімальнай элегічнай затуманенасці. Чаму? Бо аўтар не знайшоў тут ідэйнай накіраванасці, дзеля якой ён пасылае сваю творчую фантазію назад, у даўно пройдзеныя годы. І, наадварот,—там, дзе ідэйная накіраванасць мастацкіх намаганняў больш ясна Ш. Берлінскаму, — напрыклад, у навеле «Белы дом», — там чоткі стыль, там чотка выражаная думка, там мы ашаломлены незвычайнай і ўсё-ж зразумелай помстай хлапчука свайму злому гаспадару.

Навелы «Дарогі» і «Белы дом» — характэрныя ўзоры двух асноўных лейтматываў, якія пранізваюць творчасць Ш. Берлінскага да совецкага перыяду. Вось гэтыя лейтматывы: назад да старога свету, да дзіцячых год і — імкненне да адлюстравання актуальнай навакольнай рэчаіснасці. У першым матыве Ш. Берлінскі застаецца глыбока суб'ектыўным, у другім ён больш мастацкі (другі зборнік яго навел «Да новага свету»); у першым матыве адчуваецца расплывістая рамантыка, у другім аўтар стаіць на моцным грунце рэалізма; першы матыў паўтараецца пры адліве рэволюцыйных настрояў у часы дэпрэсіі; другі ўспыхвае ў часы набліжэння да адваротнага (раман «Чэсць мундзіра»).

Ш. Берлінскі імкнуўся дасягнуць тэматычнага і стылістычнага сінтэзу, імкнуўся ўліць гарачы актуальны змест у сваю дзіцячую рамантыку. У сваім найпрыгажэйшым мастацкім творы «Жыццё нараджаецца», пабудаваным на ўспамінах дзіцячых год, Ш. Берлінскі часта ўзвышаецца да войстрай аб'ектыўнай крытыкі сумных соцыяльных абставін у яўрэйска-польскім мястэчку 35 год назад.

У аповесці «Жыццё нараджаецца» (у хуткім часе выходзіць з друку ў Дзяржаўным выдавецтве БССР) матыў голаду даходзіць да найвышэйшых мастацкіх вяршынь. Усё ў гэтай беднай хаціны, пакінутай бацькам, вандруючым па вёсках, крычыць: голад! «Гаршкі, шклянкі сталі навакол у апустошанасці і лемантавалі, разяўленыя на ўсю хату, нібы чагосьці патрабавалі. Покрыўкі валяліся лішнія сярод талерак у буфеце, — загінуўшыя істоты. Бляшаныя лыжкі былі ахоплены рыжай іржой, і мне пачынала здавацца, што тут ужо ніколі не будуць палуднаваць».

Гэтым пачынаецца ў кнізе найлепшы раздзел «Усходкі». Ш. Берлінскі —майстар інтымных эмацыянальна-насычаных тонаў. Нібы элегічная музыка, агортвае нас карціна пакутлівага ляжання ў ложках галоднай сям'і ў зімовы дзень у чаканні звароту бацькі з вандравання па вясковых дарогах за няпэўнымі заработкамі.

Ш. Берлінскі глухімі тонамі паказвае роспач у халоднай і галоднай хаціне. Пасля дванаццатага ўдару гадзінніка маці пачала варушыць нагамі пасцель: «Куды ісці?! О, гвалт, дзеткі мае, адзін бог ведае, ці маеце вы яшчэ бацьку!».

Але заключны акорд гэтай хвалюючай поўаўтабіяграфічнай аповесці далёк ад сапраўднага разумення і паказу эпохі. У Шолам-Алэйхема Тэв'е-малочнік пры найвялікшай бядзе трапляе на багацце, але Шолам-Алэйхем бачыў таксама хісткасць і няпэўнасць такога шчасця, ён паказаў ілюзорнасць яго. Ш. Берлінскі не меў сілы ўзняцца да такога пранікнення.

Правільнага сінтэзу здаровай рамантыкі дзіцячых год і рэалістычных умоў жыцця Ш. Берлінскі ў дасовецкім перыядзе сваёй творчасці не дасягнуў. У сваіх шматлікіх меншых навелах і эскізах ён дзе-ні-дзе, бадай, ужо намацаў гэты сінтэз, які, здавалася, знайшоў у цэлым паказе бедных дзяўчат, прышоўшых з занепалых мястэчак, пакутлівых маладых людзей, ашаломленых і збянтэжаных у за вірусе вялікага голаду, кельнерш і служанак, якія млеюць пад рукамі напышлівых мадамаў. Ён не адзін раз тонка падхапіў трагізм гэтых істот, што жадаюць прыгажэйшага жыцця і маюць адзіны лёс — летуценне і расчараванне. Гэта былі мініятурныя абразкі, унутрана прачутыя, але не ўзвышаныя да соцыяльнага абагульнення, да ідэйнага сінтэзу.

Ключ да такога сінтэзу Ш. Берлінскі знайшоў на свабоднай совецкай зямлі, у новых умовах творчай працы.

Ш. Берлінскі піша цяпер другую частку кнігі «Жыццё нараджаецца». Першыя лісткі рукапісу ўжо аддаюць цяплом карцін, насычаных летуценным дзіцячым светаадчуваннем і арганічна ўвязанай, войстра і тонка заштрыхаванай соцыяльнай дыферэнцыяцыяй.

Талент Ш. Берлінскага поўнацэнны, насычан народнымі настроямі. Яго тэматычны і персанажны гарызонт не шырокі, але носіць у сабе невычарпальную цеплыню, якая струменіць з кожнага яго радка.

Ш. Берлінскі

Моль

Апавяданне

Першую-ж пару злотых, што Ханэлэ зарабіла ў швачкі, яна панесла ў ашчадную касу на пасаг.

Яна была яшчэ вельмі маладая, ёй было ўсяго каля шаснаццаці, і гэта справа не называлася сваім імем.

Маці ўзяла з яе рук першы заработак і са ззяючым тварам сказала: «Ты гэта панясеш у касу. Дзяўчына павінна капіць грошы».

З таго часу Ханэлэ кожны тыдзень, калі толькі мела працу, насіла ў банк пару злотых.

Лічбы ў ашчаднай кніжцы пачалі расці ў даўжыню і нулямі ў шырыню, нібы галіны з лісцінкамі на дзіцячых малюнках.

Маці, якая заўдавела ў ранняй маладосці, даўно прывыкла насіць ярмо хлебадаўца.

Яна прадавала апельсіны па знаёмых кватэрах і гэтым зарабляла на хлеб.

Нізенькая, з цёмным набожным тварам, у старамодным парыку, яна насіла апельсіны ў плеценым кошыку, як нейкія святыя рэчы. У памяшканні, куды яна заходзіла, яна прынасіла водыр, нагадваючы садавіны, што растуць ва ўсходніх краінах, і пакупцы сустракалі яе са спачуваннем.

Удава жыла з дачкою пад самым падстрэшшам, у каморцы, дзе ледзьве змясцілася застаўшаеся пасля мужа хатняе абсталяванне.

Яна доўга майстравала і перастаўляла кожную рэч, пакуль усё ўціснула ў вузенькую каморку. З кожнай дробяззю ёй цяжка было расставацца. Ужо няма чаго казаць аб рэчах, якія належалі нябожчыку-мужу. Яго кніжная шафка са шклянымі шыбамі стаяла ў самым пачэсным кутку. На шыбы шафкі яна павесіла зялёныя фіранкачкі, аблямаваныя пазалочанымі істужкамі. Тут яна выгадавала Ханэлэ, але забяспечыць яе будучыню не магла. Таму яна мела такую вялікую радасць, калі Ханэлэ пачала сама зарабляць і капіць грошы.

Усе годы маці пражывала адзінокай удавою, без мужчыны ў святочныя дні, з сумным удовіным застоллем, не па-людску. Таму галоўным яе клопатам было як найхутчэй выдаць замуж Ханэлэ, змыць жаночае адзіноцтва, якое адчувалася ў кожным кутку. Каморка як-бы сумавала па мужчыну, па гаспадару.

За першыя грошы, што накапіліся да ашчаднай кніжцы, маці пачала набываць для дачкі вясельнае ўбранне.

Яна апранулася, маці, у чорную шаўковую вопратку з атласнымі лістамі, накінула на сябе турэцкую шаль і пайшла з дачкой вандраваць па крамах. Яна купіла для дачкі кавалак палатна на пасцельную бялізну.

Маці заклапочана ківала галавой і горача глытала словы, нібы квактуха, калі хоча піць. Удава распытвала ў крамніка, колькі патрэбна для «абодвух» на пасцілкі і навалачкі, а Ханэлэ, адвярнуўшыся ад маці, пазірала ў іншы бок.

Дома палажылі першы кавалак палатна ў зялёны куфэрак у асобным кутку. Гэта ўжо служыла намёкам на тое, нібы пачалі запрашаць у каморку доўгачаканага, доўгажаданага, каго тут нехапала на працягу доўгіх год.

З таго часу, кожны раз, як толькі на кніжцы Ханэлэ накапляўся такі-сякі запас злотых, маці і Ханэлэ адразу пускаліся па крамах. Куплялі найлепшы гусіны пух, коўдры, абрусы, ручнікі.

Пасля адной зімы, калі Ханэлэ працавала без перапынкаў, яна сабе набыла плюшавы матэрыял на жакет і чорны ваўняны адрэз на сукенку.

Усе гэтыя пакупкі былі схаваны па розных кутках каморкі. У паветры пачаў будавацца палац. Яшчэ павінен быў з'явіцца сюды суджаны, каб усе гэтыя рэчы былі раскладзены па належных мясцінах для ўпрыгожання новага маладога жыцця.

Але пакуль-што, да таго часу, Ханэлэ не ўжывала гэтых рэчаў, пакідала іх нечапанымі, чыстымі, навюткa-новымі.

Якая-б лютая сцюжа не была зімой, будучая нявеста не накрывалася пуховай коўдрай. Тое самае было з іншымі рэчамі: як ні патрэбна было ёй паліто, яна вясельнага запасу не чапала.

Усё гэта чакала на пасля, на пасля.

Але суджаны пакуль-што яшчэ не прышоў.

Ханэлэ, якая была вельмі падобна да бацькі,—высокі лоб, бледны даўгаваты твар, сумныя чорныя вочы—не карысталася поспехам у асяроддзі, куды яна была кінута жыццём. Ні ў майстэрні, ні ў саюзе іглы, дзе ёй прыходзілася бываць, яна не магла выбраць сабе суджанага. Яна была ціхая, заспаная і непрыязнена глядзела на дзяўчат, што так лёгкадумна вешаюцца на шыю маладым людзям. А саміх маладых людзей яна бачыла распушчанымі: ім хочацца жыць толькі хвілінай, «з наскоку»—яны зусім не думаюць угрунтаваць сабе жыццё назаўсёды. Дык яна ўвесь час заставалася ў цяню, а для багатага жаніха яна не мела пасагу.

Калі аднойчы яна пазнаёмілася з маладым чалавекам, дык ён аказаўся беспрацоўным, які меркаваў знайсці паратунак у яе пад страхою. Другі, які ўцёк ад набожных бацькоў, паставіў ёй умову— не чакаць, пакуль рабін пячатку паставіць. Рабін яму не ўказ.

Тым часам леты і зімы міналі і праходзілі.

Кожны раз, калі Ханэлэ мела вольны ад працы дзень, яна бралася за свой вясельны гардэроб, выветрывала рэчы ад пылу, што збіраўся ў цеснай каморцы, і зноў клала іх на ранейшыя мясціны.

Надзея і радасць, якія гэтыя рэчы раней прынеслі ў хату, пачалі блякнуць. Рэчы ляжалі, нібы мёртвыя.

Аднойчы, калі Ханэлэ падышла да куфэрка, яна заўважыла, што ў шарсцяным матэрыяле завялася моль, якая выгрызла велічынёй з манету дзірку на самым відным месцы.

Яна хутка адхіснулася ад куфэрка, нібы гэта яе пагрызла моль. З кавалкам матэрыялу ў руках яна падышла да маці: «Мама я зараз-жа бягу да краўца. Бачыш? Моль! Я не дазволю, каб мяне жыўцом з'елі, не дазволю».

Яна ўзяла з сабою і плюш, і баваўну, і палатно і ўсё іншае.

Яна крыху астыла, калі нажніцы ўеліся ў тканіну, выкройваючы касцюмы, жакеты, кашулі, навалачкі.

Дома яна насыпала пер'е ў навалачкі, заслала ложкі, палажыла на іх новыя коўдры, капы.

Яна кідалася ад аднаго ложка да другога, як апантаная, і ўсё выраўнівала, прыхарашвала, прыгладжвала.

Маці не магла яе супакоіць, не магла яе ўгаварыць, каб яшчэ пачакала. Ханэлэ ўвесь час крычала: «Я таксама чалавек, мне таксама трэба жыць».

Калі ўся камора была ўжо ўбрана, яна ўпала ля стала галавой на рукі і ўголас залемантавала.

Маці ўтаропілася на яе і ўспомніла, што якраз такім-жа гарачым надрыўным голасам яна плакала па мужу-нябожчыку.

Пераклаў з яўрэйскай мовы
З. БЯДУЛЯ.

Прэм'ера „У апошнюю ноч" Кузьмы Чорнага

Жыццёва праўдзівы спектакль

П'еса К. Чорнага «У апошнюю ноч» («Ірынка») мае дзве рэдакцыі. Розніца двух варыянтаў заключаецца ў тым, што ў другім варыянце драматургу ўдалося больш поўна выкарыстаць спецыфічныя магчымасці тэатра і больш завершана пабудаваць свой твор драматургічна. Гэтаму спрыяе перанясенне цэнтру цяжару сюжэта на поўнае пакут, прыніжэння, а разам з тым і актыўнага пратэсту жыццё Міхалая Міхалковіча.

У першым варыянце п'есы таксама шмат гаварылася пра Міхалая Міхалковіча, але не так чотка, як гэта зроблена ў новай рэдакцыі, якую мы ўбачылі ў Першым Дзяржаўным беларускім драматычным тэатры. Бясправе гэтага чалавека з «крэсаў усходніх» б. польскай дзяржавы — тыповая з'ява, якая адрознівае яго ад прыгнечанага чалавека іншай дзяржавы. Вобраз Міхалая Міхалковіча паказан не ізаліравана, а ва ўзаемадзеянні з сям'ёй і акружаючым яго панскім асяроддзем. Трагедыя сялянскай сям'і і заключана ў тым, што ўзгэтні паноў канкрэтныя. Яны накіраваны на зруйнаванне і знішчэнне сялянскіх сямей, што жывуць на польскай граніцы.

Цікава прасачыць развіццё Міхалая Міхалковіча на працягу ўсёй п'есы, бо гэты персанаж твора ў выкананні народнага артыста БССР В. Уладзімірскага вырастае ў галоўны.

Вобраз сыгран глыбока і змястоўна. Самым цікавым мы лічым тое, што Уладзімірскі адышоў ад трафарэтнага разумення прыгнечанага чалавека, як забітага і прыніжанага, а звярнуў сваю творчую ўвагу на зразуменне яго, як чалавека, што мае ўласнае ўяўленне аб сваім складаным сучасным, чалавека, які думае аб сваім лёсе і пільна імкнецца знайсці сваю будучыню. Таму псіхалагічна апраўданымі з'яўляюцца паводзіны Міхалая Міхалковіча, звязаныя з пераходам граніцы, як яны паказаны ў другім варыянце п'есы.

Роля выканана Уладзімірскім стрымана, уся яна пабудавана на ўнутраным хваляванні, якое добра выражае псіхалогію прыгнечанага чалавека, загартаванага ў каждым барацьбе. Асабліва па-майстэрску сыграны драматычныя сцэны, якія займаюць пераважнае месца ў гэтай ролі.

У першым эпізодзе без «націску» паказана разважнасць Міхалая Міхалковіча, разуменне жыцця і выразна выяўлен яго пратэст супроць існуючых панскіх парадкаў. Ён не кланяецца і не прыніжаецца перад уладай, хоць і разумее, што ўсе напасці на яго не абгрунтаваны. Гэта акалічнасць зрабіла Міхалая Міхалковіча абаяльнай фігурай, якую глядач адразу палюбіў. Таму трагедыя, якую ён перажывае ў другім акце з прычыны надзвычайнага жабрацтва сям'і яго, прымаецца гледачом блізка да сэрца і глыбока хвалюе яго. Асабліва крапальна паказаны адносіны Міхалая Міхалковіча да дачкі. Не менш драматычна і яго гутарка з жонкай, але найбольш адчувальна ў ім жыццёвая праўда, якая падказвае яму не апускаць рукі, шукаць знаходзіць выйсце са ствараўшагася становішча.

І вось, калі ў рашучы момант прыходзіць да яго незнаёмы чалавек і накіроўвае яго на думку бегчы ў Савецкі Саюз, які знаходзіцца побач, Міхалай Міхалковіч доўга ўглядаецца праз акно ў бок савецкай граніцы і, нібы не слухаючы незнаёмага, сам сабе ў мыслях пацвярджае, што гэта адзіна правільны выхад, аб якім ён не адзін раз думаў.

Добра зробіў актор, паказваючы, што гэта ідэя падказана не незнаёмым чалавекам, а што ён сам даўно выпрацаваў для сябе зрабіць гэта. Раней ён не адважваўся на такі ўчынак, а цяпер пераканаўся, што лепшага выйсця, чым гэта, яму не знайсці. Ён згаджаецца перайсці з незнаёмым чалавекам граніцу, але ў згодзе яго лёгка прыкмета прарываецца сумненне і баязнь. Гэта не значыць, што артыст прадказвае далейшае развіццё дзеянняў персанажа, а наадварот, характарызуе яго як чалавека не лёгкадумнага, а ўдумлівага, які адказвае за кожны свой учынак. У заключэнне гэтай сцэны паказваецца сапраўдная бацькоўская любоў Міхалая Міхалковіча, якая сведчыць аб тым, што, пакідаючы сям'ю, ён усё-ж збіраецца вярнуцца да яе. У ім ні на мінуту не ўзнікае пачуццё панікі.

У трэцім акце сумненні ў адносінах да незнаёмага яшчэ больш паглыбляюцца. Вельмі тонка паказана барацьба сумнення і пачуцця нянавісці і справядлівасці. Нарэшце, як вышэйшы пункт драматычнага напружання, момант, калі Міхалай Міхалковіч даведваецца, што Харгановіч шпіён. І тут, на савецкай зямлі, ён расплачваецца з ім за ўсё — і за ашуканства, і за здзекі з яго гаспадаркі, і за свае шматгадовыя пакуты.

Затым сустрэча з бацькам, якая з'яўляецца пераломным момантам у жыцці Міхалая Міхалковіча. Гэты эпізод, як і фінальная сцэна, выражае сабою вялікую радасць і з'яўляецца падагульняючым усё, дзеля чаго жыў гэты чалавек. Хоць гэтыя два эпізоды і невялікія, але па сваёй сіле яны значныя.

Вобраз Насці (арт. Л. Ермоліна) такса-

Сцэна з спектакля «У апошнюю ноч». Артыст І. Счэсновіч у ролі Лямэнта і засл. артыстка БССР В. Полла ў ролі Юзі.
Фота І. Каплінскага.

ма развівае тэму трагедыі сялянскай сям'і, паказваючы асуджанасць жанчыны ва ўмовах капіталістычнага ладу. Але паколькі вобраз выпісан адной фарбай, фарбай смутку, дык пры ўсім добрым яе выкананні артыстка адчувае сябе скавана. Тэкст абмяжоўвае яе і ў дзеянні. Трэба пазбягаць беззаможнасці, больш трэба звярнуць увагі на спачуванне мужу і на мацярынскую пяшчоту да Ірынкі. Гэта зробіць вобраз больш разнастайным.

Тэма Ірынкі займае ў п'есе асобнае месца. Гэта яна, Ірынка, будзе карыстацца пладамі будучага, заваяванага яе бацькамі. Гэта мысль у спектаклі адчуваецца тым мацней, што пераканаўча, за якога прыйшоў Міхалай Міхалковіч, што будучыня забяспечана — на ўсходзе, у Савецкім Саюзе, магутныя ідэі якога пашыраюцца далёка за яго межамі. Мы лічым, што пастаноўшчык спектакля — заслужаны артыст БССР М. Зораў правільна зрабіў, што імянна так зразумеў п'есу.

Вобраз Ірынкі артыстка Б. Дакальская, нажаль, не ўдаўся. Яна не здолела глыбока раскрыць яго з прычыны сваёй творчай невопытнасці. Яна іграе наіўную дзяўчынку і толькі, не адчуваючы глыбокага зместу яе характару. А рэжысёр павінен дабіцца таго, каб яго замысел быў данесен да гледача правільна.

Трэба зразумець, што п'еса вырашаецца ў плане псіхалагічнай драмы, таму вельмі важна звярнуць увагу на стварэнне поўнацэнных вобразаў, якія глыбока і змястоўна паказвалі характар кожнага чалавека.

Другая лінія ў спектаклі характарызуе ўзаемаадносіны Юзі, Лямэнта і Зыгмуся. Яна не супярэчыць лініі Міхалая Міхалковіча, а моцна звязана з ёй. Юзя, служанка Лямэнта, спагадліва адносіцца да сям'і Міхалая Міхалковіча. Яна блізка ёй па класу, і таму Юзя больш тонка, чым хто іншы з панскага асяроддзя, разумее яе становішча. Непасрэднай, простай, нават некалькі грубаватай іграе Юзю заслужаная артыстка В. Полла. Другая выканаўца ролі заслужаная артыстка БССР Л. Ржэцкая, трапіць гэту канкрэтную форму, відазмяняючы характар вобраза, выключаючы ўплыў на яе шляхецкага асяроддзя, што фармальна хаця і правільна, але па сутнасці не. Юзя — служанка толькі па абавязку, па характару-ж сваёму яна простая вясковая дзяўчына з усімі ўласцівымі ёй якасцямі.

Барацьба Лямэнта і Зыгмуся за Юзю ёсць барацьба за авалоданне жанчынай з-за асабістых інтарэсаў. Лямэнту яна патрэбна як гаспадыня дома, як служанка, Зыгмусю яна патрэбна для таго, каб праз яе авалодаць багаццем Лямэнта. Вось у гэтым і хаваецца подласць і нікчэмнасць людзей уласніцкага свету, прадстаўнікоў капіталістычнага грамадства.

Асаднік Лямэнт процістаіць сялянскай сям'і. Ён — выканавец задуманага панскага плана ачышчэння прыгранічнай паласы ад бедных людзей, якім, на думку польскіх кіраўнікоў, не месца тут жыць. Гэта хітры і каварны звер, які будуе свой дабрабыт на нішчэнні і зруйнаванні працоўнага сялянства. Арт. І. Счэсновіч у гэтай ролі вельмі аднастайны. Ён ва ўсіх сцэнах іграе Лямэнта злым, мала звяртаючы ўвагі на яго іншыя якасці: прыслужніцтва, каханне, нянавісць да Зыгмуся. Злосць можна паказваць не толькі крыкам, а іншымі сродкамі акцёрскага майстэрства. Нарэшце, злосць пераходзіць у злапыхальніцтва, і вобраз траціць сваю мастацкую важкасць.

Цікавая фігура ў спектаклі — Зыгмусь (заслужаны артыст БССР І. Шапіла). Уважліва сочыць глядач за паслядоўным развіццём вобраза. Праз яго найбольш пераканаўча паказаны язвы буржуазнага грамадства.

Харгановіч (арт. С. Хацкевіч) у першым акце вельмі жалкі. У астатніх сцэнах ён — агідны тып шпіёна, які выклікае нянавісць гледача. Трэба адзначыць, што актор мае пачуццё меры, ён не паказвае адразу ўсе адмоўныя якасці персанажа, а паступова раскрывае гэта перад гледачом.

Яўна няўдалымі вобразамі ў спектаклі з'яўляюцца Чарноцкі (арт. М. Зораў) і Ярашэвіч (арт. В. Краўцоў).

Адрозніваючая рыса польскага міністра Чарноцкага ў тым, што ён духоўна спустошаны чалавек. Апрача ўспамінаў аб мінулым у яго нічога не засталося. Бледным выглядае ў спектаклі і вобраз Ярашэвіча. У ім няма ніякай мыслі. У сцэнах з Чарноцкім паводзіны яго невыразныя, таму часта няясна прысутнасць яго тут.

Добра сыгран вобраз Канстанціна Міхалковіча (народны артыст БССР, лаўрэат Сталінскай прэміі Г. Глебаў). Асабліва вылучаецца сустрэча яго з сынам.

Валя (арт. З. Браварская) вельмі мітуслівая, з гэтай прычыны мала выразна шчырая любоў да дзеда. А гэта тэма з'яўляецца галоўнай у яе ролі.

Ніяк не можа задаволіць афармленне спектакля мастаком І. Ушаковым. Яно вельмі натуралістычнае.

Спектакль «У апошнюю ноч» мае яшчэ шмат недахопаў. Але гэта сур'ёзная работа тэатра, якая сведчыць аб яго далейшым творчым росце.

А. ЕСАКОЎ.

Аб п'есе Кузьмы Чорнага

Кузьма Чорны напісаў праўдзівую і хвалюючую п'есу «Ірынка». Верны сваёй мастацкай манеры, К. Чорны і на гэты раз не пагнаўся за вялікімі маштабамі і эфектнымі сітуацыямі. Аб вялікіх гістарычных падзеях у п'есе расказана вельмі проста і задушэўна. На лёсе нямногіх дзеючых асоб драматург дае пераканаўчую і ўразлівую карціну ўнутранай гнілі панскай Польшчы і страшэннага становішча беларуса-працаўніка ў ёй.

Калі знясілены голадам Ірынка, асірацелая, нікому не патрэбная, пад выццё восеньскай непагоды застаецца адна на вуліцы, без прытулку, у глядзельнай зале няма абыякавых. І разам з Ірынкай глядач перажывае вялікае шчасце, калі ў фінале ўваходзіць чырвонаармеец, абнімае змучаную Ірынку і гаворыць такія простыя і выдатныя словы: «Тут больш ніколі не будзе папоў!»

На адной сям'і Міхалковічаў драматургу ўдалося з вялікай сілай паказаць, што прыход Чырвонай Арміі вызваліў народ Заходняй Беларусі ад страшэннага лёсу, што з'еднанне беларускага народа — акт найвялікшай справядлівасці.

Сцэна з спектакля «У апошнюю ноч». Нар. артыст БССР В. Уладзімірскі ў ролі Міхалая Міхалковіча і артыстка Б. Дакальская ў ролі Ірынкі.
Фота І. Каплінскага.

П'еса К. Чорнага — не ілюстрацыя падзей, яна адносіцца да ліку тых п'ес, дзе хвалююць не вобразы, створаныя драматургам, а самі па сабе жыццёвыя падзеі. Тут хвалюе лёс вобразаў. П'еса адухоўлена жывой мыслю, усхваляваным пачуццём драматурга. Вобразы і сюжэт узяты не «па прапкага», відаць, што яны нарадзіліся арганічна ў працэсе асэнсавання падзей драматургам. Адсюль паэтычнасць п'есы ўжо ў самым замысле сваім. Зернем гэтага замыслу, відома, з'яўляецца Ірынка, нездарма-ж яе імем названа п'еса. Вобразам гэтай кволай і нешматслоўнай дзяўчынкі драматург абвінавачвае душыцеляў беларускага народа, польскіх паноў, мацней, чым гэта можна зрабіць патэтычнымі маналогамі. Вось да чаго давялі народ і надзею народа — дзяцей! Няхай мера помсты здольна акупіць дваццаць год пакутванняў народа.

Вобраз Міхалая належыць да ліку найлепшых у п'есе, ён выпісан аўтарам з вялікай любоўю. Гэта не новы вобраз у творчасці К. Чорнага. Вельмі многімі рысамі ён нагадвае Гушку з «Бацькаўшчыны» (выкананне ролі Міхалая Уладзімірскім, не ў свой час стварыўшым незабыўны вобраз Гушкі, яшчэ больш нагадвае нам гэта падабенства). Чорны любіць і ўмее рысаваць (а Уладзімірскі іграць) такіх герояў. Міхалай сумленны працаўнік, чалавек вялікага душэўнага благародства і сапраўднай мужнасці. Ён цярпліва нясе свой крыж; як ні цяжка жыццё, нічога не зробіш, гэткая доля селяніна. І трэба ў гэтых умовах не траціць прыгожасці духу. Ён не бунтар: «яны былі ціхія, і ў працы заўсёды», — гаворыць аб Міхалковічах асаднік Лямэнт. Але вялікая, добрая чалавечая душа. Вялікая гэта, як хавае Гушка большавіка. І, як Гушка, ён ніколі не дапусціць прыніжэння сваёй чалавечай годнасці. У перавазе-ж яго сутычкі з панам Чарноцкім у Міхалая гучыць такая пераконанасць у сваёй не толькі маральнай роўнасці, але і перавазе над жорсткім польскім панам, што Чарноцкі не без павагі заўважыў: «ён са мною так гаворыць, нібы гэта я жыву на яго зямлі, а не ён на маёй».

Але ўсё-ж Міхалай трымаецца ў баку ад класавай барацьбы. У яго адносінах з панам больш пагарды, чым нянавісці. Як можа быць чалавек такім жорсткім? — гэта мысль хвалюе яго больш, чым пытанне аб тым, як скінуць з сябе навіслае іга. «Гэтулькі ў ім злога, гэтулькі неміласэрнага, — гаворыць ён, — што, здаецца, гэта не чалавек... На дне магілы, мусіць, ясней, як у яго на душы... Як гэта, каб усё гэта было ў чалавеку?»

У «Бацькаўшчыне» К. Чорны вельмі пераканаўча паказаў, як Гушка з летуценніка аб шчасці і чалавечай дасканаласці робіцца змагаром за шчасце і справядлівасць на зямлі. У «Ірынцы» класавы рост Міхалая менш прасочан. Мы бачым яго вярнуўшымся ў родную хату разам з Чырвонай Арміяй, разумеем яго вялікую радасць, але ці вырас ён у гэтых падзеях? У падзеях апошняга акта страціўся вобраз Міхалая. Гэта вельмі шкада, і вось чаму. Відома, не прыходзіцца папракаць драматурга за тыя альбо іншыя рысы ў створаных ім вобразах, але ў даным выпадку канструкцыя п'есы гэткая, што Міхалай успрымаецца як сімвал, як мастацкі абагулены вобраз беларускага народа, які знаходзіцца пад гнётам польскіх паноў — у п'есе-ж няма другіх паралельных вобразаў заходне-беларускага сялянства (Настуся, жонка Міхалая, не мае самастойнага жыцця ў п'есе і з'яўляецца, па сутнасці, службовым вобразам). А калі так, дык кожная рыса Міхалая набывае характар абагульнення, тыпізацыі. У выніку такога абагульнення хацелася-б бачыць Міхалая больш актыўнай фігурай, чалавекам, які не абмяжоўваецца, так сказаць, маральным судом над панамі з абстрактных агульначалавечых пазіцый.

П'еса не свабодна ад некаторай сантыментальнасці, гэткай спагадлівасці. Прыгадайце расказ Міхалая Чарноцкаму аб тым, як раніцой трэба будзіць слабенькую Ірынку на работу, а яна просіць па хоць крышачку даць ёй яшчэ заснуць і як у бацькі сэрца крывёю абліваецца. У другім акце гэта ўсё паказана на сцэне. Гэта само па сабе праўдзівае і сцэнічна выйгрышнае, але, тое, што ўсё гэта напісана ў аўтара, не гнеўна, а жаласліва.

Паўтараю, вобраз Міхалая мог-бы і павінен быў-бы, думаецца, уносіць у п'есу больш актыўную сілу. Гэта было-б бліжэй да жыццёвай праўды і павысіла-б мастацкую сілу ўздзеяння п'есы.

Вялікую цікавасць уяўляе другая сюжэтная лінія п'есы: Лямэнт — Юзя — Зыгмусь. Веданне людзей, тонкае разуменне іх псіхалогіі дало магчымасць К. Чорнаму ў паказе гэтага «трохкутніка» скупымі штрыхамі дабіцца вялікай пераканаўчасці. Паказ-жа Юзі, вышкаленай у доме асадніка, спачатку здаецца адарванай ад народа. Але пакуты Ірынкі знаходзяць у ёй глыбокі водгук, адкрываючы яе душу і к моманту прыходу Чырвонай Арміі перад намі ўжо другі чалавек. Мы верым, што Юзя стане актыўным будаўніком савецкага жыцця. Вобраз Юзі, напісаны гранічна праўдзіва, — вялікая ўдача драматурга. Увогуле, амаль аб усіх вобразах п'есы можна сказаць, што драматург дасканала ведае сваіх герояў і рысуе іх эканомнымі, але дакладнымі фарбамі.

Сцэна з спектакля «У апошнюю ноч». Артыстка З. Браварская ў ролі Валі і нар. артыст БССР Г. Глебаў у ролі Канстанціна Міхалковіча.
Фота І. Каплінскага.

Гэтага нельга сказаць толькі аб вобразе Чарноцкага, які напісан вельмі «прыблізна». Відаць, што аўтар імкнуўся зрабіць свой вобраз пераканаўчым, надаць яму рысы «унутранай праўды». Чарноцкага душаць спазмы аб забраным большавікамі маёнтку, ён пакутуе аб лёсе Польшчы і здзекуецца з Міхалая. Але ва ўсім гэтым не знойдзена мастацкай меры, замест ведання вобраза тут ёсць толькі здагадка аб ім.

Вялікай пахвалы заслугоўвае мова, якой напісана п'еса. К. Чорны майстар дыялога, ён валодае адным з самых цяжкіх сакрэтаў драматургіі — уменнем рысаваць характар чалавека пры дапамозе мовы.

Пры ўсіх значных вартасцях п'есы яна не свабодна ад недахопаў. Аб некаторых з іх мы гаварылі вышэй, у сувязі з вобразам Міхалая. Цяпер-жа хочацца адзначыць, што, пазбегнуўшы ілюстрацыйнасці ў замысле і асноўных вобразах п'есы, К. Чорны не ўстаяў перад гэтай спакусай у ходзе разгортвання сюжэта. Трэці акт п'есы цалкам ілюстрацыйны. Глядач яшчэ ў першым акце не прапусціў, відома, міма вушэй, што там, на савецкім баку, у былым доме пана Чарноцкага жыве аднагодка Ірынкі, генерала дачушка. Няма патрэбы вялікай ролі ў разладзе і безумоўна шчаслівая. Навошта-ж было ўводзіць сцэну з гэтай савецкай дзяўчынкай, раяль і самога дзеда, бацьку Міхалая Міхалковіча? Усё, аб чым мы даведваемся з гэтай сцэны, мы ўжо ведаем, нарысавалі сабе сілай свайго ўяўлення. І гэта мела большую сілу ўздзеяння, чым сцэна, напісаная «нейтральна», як ілюстрацыя поўнага тэзіса п'есы. Вельмі шкада, што «Ірынка» стала «п'есай з варыянтамі». Не будзем тлумачыць аб усім, што напісанай для абвастрэння сюжэта сцэне пераходу граніцы, сам тэатр пераканаўся, што гэта чужароднае цела ў п'есе. Але такім-жа чужародным целам з'яўляецца і фінал п'есы, прыдуманы тэатрам. Апошні акт, які адбываецца ў доме Міхалковіча, разбіт на дзве сцэны. Відаць, баючыся, што прыход аднаго чырвонаармейца ў хату Міхалковіча не перадасць «маштабнасці» падзей, тэатр вынес апошні эпізод на вуліцу. Змяненні ідуць па лініі знешніх.

А ў тэатра былі добрыя намеры: перамагчы некаторую пасіўнасць героя ў п'есы, паказаць волевую, дзейсную сілу, якая жыла ў народзе, змагалася супроць прыгнятальнікаў, што, як мы адзначалі, недастаткова зроблена ў п'есе аўтарам.

Кінуты тут папрок тэатру не павінен засланіць другое: тэатр сур'ёзна, старанна працаваў над спектаклем, і пры наяўнасці адзначаных недахопаў «Ірынка» ці «У апошнюю ноч» — патрэбны, хвалюючы спектакль.

М. ЮДЗЕЛЕВІЧ.

Опера Оффенбаха

К пастаноўцы «Казак Гофмана» на сцэне Дзяржаўнага ордэна Леніна тэатра оперы і балета БССР

Французскі кампазітар Жак Оффенбах (1819—1880) больш вядомы, як асновапаложнік парыжскай аперэты, тварэц жанру бліскучай аперэты-буфанады, якая войстра трапна і зло высмейвае рэлігію, палітычны лад, быт і ўсю струхлеўшую афіцыяльную ідэалогію Другой імперыі, чым як аўтар лірыка-рамантычнай оперы «Казкі Гофмана». Але гэта яго опера з'яўляецца зусім заканамерным завяршэннем творчага шляху кампазітара. Глыбокая рамантычная лірыка, якая знаходзіць сабе поўнае выражэнне ў «Казках Гофмана», заўсёды была ўласціва творчасці Оффенбаха. Яго першыя аднаактавыя аперэты былі настолькі насычаны свежым і рэальным лірызмам, што Расіні называў іх аўтара Мацартам Елісейскіх палёў, дзе знаходзіўся ў той час тэатрык Оффенбаха. У далейшым парадыя, гратэск і буфанада выступілі на першы план, але ўсё-ж лірычны струмень адчуваецца нават у самых едкіх сатырычных аперэтах Оффенбаха. У «Прыгожай Елене», у «Перыколе» ёсць рад месц, якія па сіле і глыбіні лірызму не ўступаюць класічнай оперы.

Але толькі ў апошнія годы Оффенбаху ўдалося ажыццявіць мару ўсяго свайго жыцця—напісаць оперу, якая па-праву займае цяпер пачэснае месца ў еўрапейскім оперным рэпертуары. Оффенбаха сустрэў такі-ж лёс, які і героя яго оперы Гофмана: носячы ў сабе рамантычныя мары, увесь час сутыкаецца з урачыстоўным светам буржуазіі і адлюстроўвае яго ў гратэскных сатырычных вобразах. Гэтыя іранічныя адносіны да сучаснага яму грамадства, увасабленне яго ў гратэску, які даходзіць амаль да фантастыкі, збліжаюць Оффенбаха з Гофманам і з'яўляюцца прычынай таго, што ў сваёй творчасці Оффенбах неаднаразова звяртаецца да Гофмана. Паўней за ўсё гэта родства творчага падыходу да рачаіснасці і выразілася ў паказе вобраза і творчасці Гофмана тэмай сваёй оперы, якая пісалася Оффенбахам у апошнія годы яго жыцця і ўбачыла свет пасля яго смерці ў 1881 годзе.

Французскія пісьменнікі і паэты даўно зацікавіліся творчасцю і асобай Гофмана. Ён карыстаўся вялікай папулярнасцю яшчэ ў Арсенальскім гуртку. А. Дзюма напісаў фантастычны раман аб Гофмане «Жанчына з аксаміткай» на сюжэт, расказаны яму Шарлем Нодзье. П'еса Ж. Барб'е і М. Каррэ, якая легла ў аснову лібрэта оперы, уяўляе сабою інсцэніроўку трох навел Гофмана: «Пясочнага чалавека», «Прыгод навагодняй ночы» і «Дарадцы Краспеля». У прыгоду выкарыстаны сітуацыі з «Фермэты» і знешні вобраз «Крошкі Цахеса» (у куплетах аб Клейнзаку). У лібрэта ўвезены некалькі зменены вобразы «Прамільнічанага Мінцкога Цыннаба» з «Сінбера Форміка».

Ідэяй оперы з'яўляецца асноўная ідэя галоўных твораў Гофмана. Расчараванне і пакуты рамантычна настроенага юнака-паэта пры сутычках яго з пошлым, самаздаволеным мяшчанска-чыноўніцкім светам сучаснай Гофману Германіі і перамаганне гэтага свету ў творчасці—тэма оперы Оффенбаха.

На ўсім працягу оперы процістаўлены адзін другому два асноўныя вобразы: паэта Гофмана, «вандроўнага энтузіяста»—і самаздаволенага, самаўпэўненага і самазаханага дарадцы Ліндорфа, увасаблення ўдалівага мяшчанства.

Асноўная сюжэтная лінія заключаецца ў тым, што Гофман, усхваляваны сустрэчай са сваёй былой каханкай Стэлай, якая прынесла яму шмат пакут, імкнецца перамагчы абудзіўшуюся ў ім страсць. Ліндорф, які лічыць Гофмана сваім супернікам, бо Стэла хоча памірыцца з паэтам, імкнецца перашкодзіць іх збліжэнню. Але Гофман сам усімі сіламі стараецца перамагчы сваю страсць. Горкім гумарам куплетаў аб Клейнзаку ён заглушае свае ўспаміны, але яны авалодваюць ім. Тады ён, пасля слоўнай дуэлі з Ліндорфам, які смяецца з кахання паэта, расказвае сваім сябрам-студэнтам тры фантастычныя навелы аб сваім каханні да бяздушнай лялькі-аўтамата, да куртызанкі і да сапраўднай артысткі, якіх ён страціў. Ліндорф ва ўсіх трох навелах іграе ролю злога генія паэта. Ён з'яўляецца ў ролі палаўца аўтаматаў Капеліуса, Дапертутто і доктара Міракля, і штурхае паэта на расчараванне і пакуты.

Прыяцель паэта Нікклаус, які і некаторыя з «Серапіёнавых братоў», іншы бакі характару самога Гофмана і з'яўляецца носьбітам гофманаўскай іроніі, адыгрывае ў гэтых апавяданнях ролю здаравага сэнсу, спрабуючы ўтрымаць Гофмана ад захаплення. Але, не гледзячы на ўсе яго імкненні, Гофман, дзякуючы «ружовым» акулярам Капеліуса, закахаўся ў аўтамат прафесара Спаланцані, Алімпію, якую ў адзнямым ён усе заказчыка Спаланцані разбівае Капеліус. Ён пераследуе Гофмана супроць чар куртызанкі Джульеты, але калі тая па загаду Дапертутто пусціла ў ход усю сваю хітрасць і ўсю сілу сваёй жаночай абаяльнасці, Гофман не можа ўстаяць і траціць назаўсёды сваё адлюстраванне.

У апошнім апавяданні Гофман кахае ідэальную дзяўчыну Антонію, але ў свеце мяшчанства такія, як яна, не могуць існаваць, і доктар Міракль, выкарыстоўваючы яе цяжкую ўнутраную барацьбу, губіць яе.

Але і перажыўшы ўсе расчараванні ў фантастычных апавяданнях, Гофман не можа знайсці супакою. І толькі паяўленне яго Музы, якая напамінае яму пра абавязкі паэта, дапамагае яму канчаткова забыць Стэлу, якая ўжо без барацьбы дастаецца Ліндорфу.

Цэнтральным вобразам оперы з'яўляецца паэтычны вобраз натхнёнага, страснага і ў той-жа час глыбока лірычнага Гофмана. Поруч з ім стаіць яго прыяцель Нікклаус з яго светлым гумарам і жыццёрадаснай іроніяй. Да іх далучаюцца студэнты: успрымаючая, не паспеўшая заразіцца мяшчанствам моладзь. Іх хоры поўныя юнацкай весялосці і гарэзнасці, і харале перад апавяданнем Гофмана вызначаецца тонкасцю і мяккасцю. Да асноўных светлых вобразаў адносяцца і ідэал Гофмана, трагічна гінучая Антонія. Гэта адзін з самых паэтычных вобразаў сусветнай опернай літаратуры. Незвычайна чыстая і глыбокая натура, якая таксама хварэвіта войстра любіць мастацтва, як і сам Гофман, яна нагадвае таксама рана памёршую нявесту рамантычнага паэта Навалія, увекавечаную ім у яго «Гімнах к ночы».

Варожы ім свет мяшчанства, уасабляваемы рамантычным, чыста гофманаўскім вобразам злавеснага Ліндорфа, абрысаван Оффенбахам з гофманаўскай іроніяй і сарказмам. У вобразах гэтага свету, зусім рэальных, не гледзячы на іх гратэскнасць, Оффенбах выкарыстаў усе сатырычныя фарбы сваёй палітры. Яркай фігурай з'яўляецца салодзенькі прафесар Спаланцані, які раіць Гофману «развітацца з паэзіяй і аддацца механіцы» і працуе на ўсё месца прафесара, які выкрывае ў ёй спрытнасць з Капеліусам. Вельмі яркі вобраз лялькі-Алімпіі, для якой Оффенбах знаходзіць незвычайную механічную мелодыку. Ярка перадае музыка ўсю псіхалогію хор гасцей, якія захапляюцца харастаом, манерамі і спевамі Алімпіі — ідэала мяшчанскай дзяўчыны, і ў фінале здзекуюцца з паэта, які закахаўся ў аўтамат. Вобраз куртызанкі Джульеты і акружаючае яе асяроддзе абмалёваны ў рэалістычных тонах, адцененых праўда, абаяльнасцю венецыянскай ночы. Навят эпізадычныя асобы гэтага мяшчанскага свету характарызаваны Оффенбахам ярка і выразна, як і ўвогуле ўсе вобразы оперы.

Характар музыкі кожнага акта цалкам падначален асноўнай ідэі оперы. Жывая, волевая і страсная музыка першай карціны характарызуе паэта і любячую яго студэнцкую моладзь. Іранічна-камедыйны каларыт другой карціны—гісторыі лялькі—раскрывае адносіны самога Гофмана да сваіх юнацкіх перажыванняў і бліскуча перадае ўсю пошласць жыхароў маленькага нямецкага гарадка. Трэцяя карціна разгортваецца на фоне ночы ў Венецыі, і славутая баркарола насычана яе мяшчанствам і маявасцю. Драматычная калізія: спакушэнне Гофмана страсцю і музыка, якая выражае яе, носіць больш сур'ёзны характар, а арыя Дапертутто з дыяментам — злавесны гімн магутнасці золата. Чацвертая карціна — гісторыя кахання паэта да Антоніі — музыкальная трагедыя, у якой музыка Оффенбаха ўзнімаецца на вышыню лепшых твораў сусветнай опернай літаратуры. Харал, які з'яўляецца ўступам да апошняй карціны, музыка сцэны Музы і жыццёрадасны фінальны хор студэнтаў — своеасаблівы трыумф Гофмана, які перамагае асабістыя пакуты дзеля творчасці.

Опера ў цэлым з'яўляецца арыгінальным, цікавым творам опернай літаратуры. Яна сумяшчае ў сабе таксама і лірычнасць, і яе герой Гофман, рамантычны паэт у змаганні з рэалізмам. Пастаноўшчыкі оперы і ставілі сваёй задачай данесці да гледача гэты рамантычны твор праз жывыя вобразы, пераканаўча раскрыць характар оперы.

Л. РУМ...

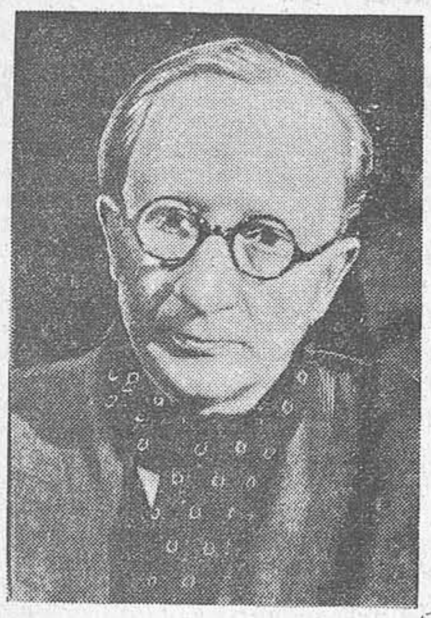
Гастролі Дзяржаўнага Польскага тэатра БССР у Мінску

★

Ажыццяўленне замыслаў

Тэатр наш малады. Працу нашу мы распачалі ў студзені 1940 года ў Гродні. У той час у склад калектыва ўваходзілі людзі, сабраныя досыць выпадкова, розных творчых напрамкаў, у большасці незнаёмыя дагэтуль, выхаваныя ў розных акторскіх сістэмах. І на працягу першага паўгоддзя нашага знаходжання ў Гродні,—паўгоддзя, якое было для нас цяжкім, — мы шмат працы паклалі на спэментаванне калектыва, на з'еднанне паасобных індывідуальнасцей у адзіны жывы творчы арганізм, які гаварыў-бы адной ідэйнай і мастацкай мовай.

І ў гэты перыяд, мы аднак, узяліся за такі значны твор, як «Каварства і любоў» Шылера. Можа, быў гэта крок занадта смелы, але ўжо тады вырашылі мы кіравацца ў нашых пачынаннях правілам вялікага паэта Адама Міцкевіча «Мерай сілы на намеры, а не намер паводле сіл». Лозунг гэты рамантычны і прыстасаванне яго да практыкі, як і выбар для першай пастаноўкі рамантычнай п'есы, не быў выпадковасцю. Тое, што перш было толькі нашым прагненнем, марамі аб далёкай мэце, канкрэтызіравалася ў ходзе нашай працы ўсё больш выразна. Сёння мы



А. Венгерка.
Фота І. Каплінскага.

ўжо кожам з пэўнай адказнасцю сказаць аб сабе: мы хочам быць рамантычным тэатрам.

Тэатр наш шукае такога сцэнічнага тлумачэння, якое-б найбольш акрэслена і поўна выражала рамантызм новага чалавека, рамантызм не эстэтызіруючы, які ідзе ад баласта слоўнай арнаментыкі і блукае ў воблаках, а рамантызм пачуццяў, сабраных і сфарміраваных, і тым больш напружаных. Мы павінны знайсці ўвасабленне новага чалавека, — чалавека, які перажывае і змагаецца, не ўцякае ў сферы абстракцыі, а моцна стаіць на зямлі, моцна звязан з канкрэтнай, акрэсленай рэчаіснасцю.

Справа пісьменніка, драматурга—знайсці вобраз гэтага новага чалавека, вобраз грамадскі і псіхічны — у драме; наша справа, як тэатра, — знайсці адпаведны з гэтага пункту гледжання падбор рэпертуару, а галоўнае, — знайсці адпаведную сцэнічную форму ў трактаванні слова, гуку, элементаў дэкарацыі і касцюмаў, у развязванні сітуацый. Сцэнічная дзея павінна быць пэўным цэлым, сінтэтычным, узнаўляючым рэчаіснасць, аднак маючым сваё ўласнае тэатральнае бытаванне.

Так была задумана рэалізацыя «Аптымістычнай трагедыі» Вішнеўскага, гэтай рамантычнай савецкай п'есы. Кожную сцэну, кожны момант у гэтым прадстаўленні я імкнуўся трактаваць не толькі як акрэслены этап падзей, а і як манументальны вобраз, які сімвалізіруе дынаміку магутных падзей, якія адбываюцца за рамкамі твора. Адсюль спецыфічны падыход да масавых сцэн, якія, не падлягаючы схематычнай і адцягненай стылізацыі (у іх бяруць удзел жывыя, канкрэтна акрэсленыя людзі), маюць, аднак, свой рытм, сваю акрэсленую «танальнасць», калі так можна сказаць, якая вынікае з праўды тэатра.

Я стараўся знайсці пэўны агульны чыста мастацкі знамянацель як для тых элементаў прадстаўлення, якія па волі ўжо аўтара маюць сваё спецыфічнае экспрэсіяністычнае гучанне (пралог, словы вядучых, пазбаўленыя тэксту сцэны бою), так і для тых, якія поўны жывой, вельмі зямной характарыстыкі, найбольш рэальныя і сакавітыя і павінны мець таксама пэўную абрамляючую ўсё атмасферу адзінага настрою. Жэст, слова маюць тут асаблівае гучанне, нагрузку,— так, як іх мае ў зусім іншым кірунку ідучая, інакш сцэнічна і акторска трактаваная п'еса «Каварства і любоў».

Слова, сцэнічнае слова — для мяне наогул элемент асабліва важны ў тэатры. Слова — не толькі як выражэнне пэўнага разумення, як увасабленне чалавечай мыслі, але як каштоўнасць сама па сабе, як мастацкае стварэнне, якім актор карыстаецца так, як скульптар глінай альбо мрамарам. Слова ў тэатры павінна мець напружанне, дынаміку, каларыт зусім іншы, чым у звычайным жыцці, яно павінна падначальвацца зусім іншым законам, якія дыктуе яму рампа. Аб гэтым сцэнічным слове мы клапоцімся не толькі ў чыста паэтычных творах, як «Каварства і любоў» ці пісаныя вершам камедыі Фрэдры («Помста», «Пажыццёвае»), але нават у такіх «будзённых» творах, як «Панна Малічэўская» Запольскай альбо «Пігмальён» Шоу. Творы гэтыя ўваходзяць у наш рэпертуар, хоць і не могуць лічыцца рамантычнымі паводле «літаратурнай» наменклатуры. Але ацэнкі рамантызму тояцца не толькі ў вялікіх і незвычайных падзеях, у з'явах, якія выходзяць за рамкі будзённага. Прамень рамантызму можа асвятліць нават звычайныя справы.

А. ВЕНГЕРКА,
мастацкі кіраўнік Дзяржаўнага Польскага тэатра БССР.

★★★

Хвалюючая сустрэча

Вяснова-летні сезон у Мінску адкрыў сваімі гастролямі Дзяржаўны Польскі тэатр БССР. Гледачы беларускай сталіцы даўно чакалі сустрэчы з гэтым, самым маладым у сям'і вядучых тэатраў рэспублікі, калектывам. І сустрэча адбылася — сардэчная, хвалюючая. Глядач выходзіць са спектакляў, усхвалёваны бачаным, натхнёны мастацтвам — страсным і захапляючым. Выдатным творчым калектывам, таленавітымі майстрамі сцэны ўзбагацілася тэатральнае мастацтва Савецкай Беларусі!

***

«Вяселле Фігаро» — спектакль, якім пачаў свае гастролі ў Мінску Дзяржаўны Польскі тэатр БССР. У гэтым цікавым спектаклі шмат прывабнага. Аб'еднаны таленавітым рэжысёрам Аляксандрам Венгерка акторскі ансамбль выходзіць пераможцам у стварэнні каларыту эпохі, у якой жывуць і дзейнічаюць героі бессмяротнай камедыі Бамаршэ. Дасканала выконваюць свае ролі А. Шаляўскі (граф Альмавіва), І. Бароўская (графіня), Т. Манкевіч (Сюзанна) і іншыя ўдзельнікі гэтага вясёлага, поўнага бляску і дасціпнасці спектакля. Але не ўсё задаволіла нас. Мы не можам згадзіцца з трактоўкай вобраза Фігаро пастаноўшчыкам спектакля і выканаўцам гэтай ролі Аляксандрам Венгерка. Гэтаму вобразу, нам здаецца, нехапае глыбіні. Не раскрыта з патрэбнай паўнатой яго сутнасць, як сына нізоў, народа, яго мужная ваяўнічасць і суровая непрымірымасць да вяльмож, да знаці.

У спектаклі гэтыя якасці затушоўваюцца простай весялосцю, простай дасціпнасцю і знаходлівасцю Фігаро, — знешняе пераважае над унутраным. Не пакідаюць патрэбнага ўражання і масавыя сцэны. У іх не знойдзена напоўненасць, важкасць, сіла, характэрнасць **народных** сцэн. Нам думаецца, што тэатр можа зрабіць гэты спектакль яшчэ больш дасканалым і значным. А выдатны твор Бамаршэ варты таго, каб над узнаўленнем яго на нашай сцэне працаваць яшчэ і яшчэ, дасягаючы ўсё большай выразнасці і ўсё большай глыбіні раскрыцця ідэй і характараў.

***

«Аптымістычная трагедыя» — першы крок тэатра ў пастаноўцы на сваёй сцэне твораў савецкай драматургіі. Старанна і ўдумліва працаваў тэатр над спектаклем. І радасна адзначыць выдатны поспех гэтай яго работы.

П'еса Вс. Вішнеўскага дала тэатру надзвычай удзячную глебу для раскрыцця свайго цягацення да героіка-рамантычнага стылю, для бліскучага раскрыцця творчых магчымасцей калектыва.

«Аптымістычная трагедыя» — п'еса, не пазбаўленая істотных недахопаў. Шмат недасканалага ў ёй у стварэнні станоўчых вобразаў — воінаў рэвалюцыі, у паказе грамадзянскай вайны. Але гэта значны і цікавы твор савецкай драматургіі, і пастаноўка яго на сцэне Польскага тэатра — станоўчая з'ява.

З вялікім уздымам, натхнёна і шчыра расказвае тэатр гледачу суровую гісторыю аб фарміраванні і барацьбе з ворагамі рэвалюцыі першага марскога палка, на чале якога стаяла гераічная жанчына-камісар.

Майстэрска пастаўлен спектакль Аляксандрам Венгерка. Ад першай сцэны — ад хвіліны, калі ўспыхвае ў змроку над калонай матросаў чырвоны сцяг, — спектакль захапляе гледача і трымае ў напружанні, у хваляванні да апошняй сцэны, калі пасля цяжкіх выпрабаванняў і баёў, у часе якіх загінуў мужны камісар, атрад рэвалюцыйных ваенных маракоў пад палымнеючым чырвоным сцягам ідзе да новых баёў і перамог.

Ірына Бароўская выконвае ролю камісара. У скромным, сугуба «цывільным» паліто, хрупкая і безабаронная з'яўляецца яна на палубу карабля — трапляе ў шквал раз'юшаных страсцей і разброду, унесенага анархістамі. Безабаронная, — так, яна здалася такой і яе ворагам — анархісцкім элементам. Яны рынуліся, каб змяць яе, надругацца над ёю. І — кулю атрымаў першы, хто крануў яе. Яна — камісар, пасланы бальшэвіцкай партыяй, каб сфарміраваць і ўзначаліць атрад маракоў, — ставіць усіх на свае месцы. Не безабаронная яна, не, — за ёй партыя, паслаўшая яе. Гэта зразумеў фін Вайнонен, які робіцца яе памочнікам, зразумелі і іншыя — тыя, што групіруюцца вакол яе, адданыя воіны рэвалюцыі, і тыя, што ўносяць раскол — варожыя, анархісцкія элементы. А колькі сілы волі аказалася ў гэтай хрупкай жанчыне! Яе прызналі як аўтарытэтнага начальніка і «марскі воўк» — стары боцман, і скептычна настроены камандзір — былы афіцэр Берынг. Яна зруйнавала анархісцкае гняздо, вынесшы смяротны прыгавор важаку анархістаў. Яна пераканала і зрабіла свядомым рэвалюцыйным воінам анархіствуючага Аляксея. І смерць яе — мужная смерць бальшэвіка — з'явілася клічам наперад. Кожнае слова яе прасякнута вялікай шчырасцю, гарачай страснасцю, нязломнай пераканаўчасцю. Так паказвае камісара Ірына Бароўская. Можна спрачацца з актрысай — сказаць, што вобразу нехапае многіх тых рысаў, якія ўласцівы былі рускай жанчыне — воіну грамадзянскай вайны. Можа, недастаткова суровая яна. Можа, занадта пакутуючай, лірычнай выглядае яна ў мінуты раздум'я, нягод. Але ці мае права на сцэнічнае жыццё вобраз, створаны Бароўскай? Так, гэта цікавы і своеасаблівы вобраз.

Шмат акторскіх удач у гэтым спектаклі.

Яркі, запамінаючыйся вобраз фінна Вайнонена стварае Я. Вашчэровіч. Усім сэрцам цягнецца ён да святла, да праўды. Мужны баец, чулы таварыш. Мяккімі акварэльнымі фарбамі намаляван гэты вобраз актoрам. І эпізод смерці яго — майстэрска распрацаваны рэжысёрам эпізод — пакідае глыбокае, узрушаючае ўражанне.

Цікава вырашыў вобраз Аляксея А. Шаляўскі. Вобраз дадзен у яго росце, станаўленні. Анархіствуючы тып у пачатку і — мужны, свядомы чырвоны воін у фінале, — гэты шлях Шаляўскі паказаў надзвычай пераканаўча, захоўваючы ўсю своеасаблівасць персанажа, і з добрым мастацкім густам.

Агіднае аблічча ворага — важака анархістаў праўдзіва раскрыў С. Бутрым. Трапны грым, характэрныя рухі добра спалучаны з выяўленнем унутранай сутнасці прахадзімца, кулацкага агента. Акторам створан пераканаўчы вобраз.

Дапаўняе галерэю анархістаў каларытны вобраз Сіпатага, створаны В. Сташэўскім.

Некалькі аднастайны, а таму і малавыразны камандзір у выкананні Г. Слівінскага. Актор не выкарыстаў усіх магчымасцей сваёй ролі. Залішняя стрыманасць, мяжуючая з абыякавасцю, уласціва яго ігры.

Больш выразнасці патрэбна надаць і вобразу боцмана. Гэту невялікую ролю актор С. Брылінскі можа правесці з большым бляскам, стварыць больш яскравы вобраз старога боцмана — ахоўніка флоцкіх традыцый.

З эпізадычных персанажаў дасканала правялі свае ролі А. Венгерка (першы палонны), С. Зніч (стары матрос), Я. Рыбкоўскі (Рабы). А вось для невялікай, але вельмі характэрнай ролі свяшчэннаслужыцеля не знайшоў яркіх фарбаў актор М. Гадлеўскі.

Спектакль «Аптымістычная трагедыя» прайшоў з заслужаным поспехам. Гэты поспех абумовілі акторскія ўдачы і бліскучая работа пастаноўшчыка. Пралог, начная атака, расстрэл важака, у палоне, пасмяротнае развітанне з камісарам, — гэтыя і іншыя сцэны пастаўлены з надзвычайным майстэрствам. Рэжысёр і акторскі ансамбль далі твор сапраўды натхнёнай творчасці, уклаўшы ў сваю работу вялікую шчырасць і непасрэднасць.

Добра, сугучна рамантычнаму стылю пастаноўкі, зроблена афармленне спектакля В. Сокалавым. Асабліва запамінаюцца дэкарацыі пралогу, поля атакі, фіналу. Арганічным кампанентам спектакля ўваходзіць і музыка, напісаная кампазітарам Г. Яблонам.

«Аптымістычная трагедыя» — узнаўленне на сцэне гераічнай эпохі грамадзянскай вайны. І тое, што адбываецца на сцэне, хвалюе сёння, бо спектакль гэты выхоўвае ў гледача пачуццё гарачай любві да радзімы і нянавісці да ворагаў, на традыцыях мінулага вучыць быць мужным, адданым воінам вялікага савецкага народа.

***

Тэмперамент, маладосць, захапляючую непасрэднасць бачым мы на сцэне Польскага тэатра. Так, тэатр малады, поўны сіл і імкненняў. І гэта яго цудоўныя якасці. Тэатр развіваецца на творах героіка-рамантычнага стылю. Пажадаем яму поспехаў на гэтым шляху.

Наперадзе — новыя сустрэчы, новыя спектаклі, новыя поспехі тэатра па ўзбагачэнню таленавітымі творамі мастацтва Савецкай Беларусі.

Ю. РУДЗЬКО.

«Аптымістычная трагедыя» В. Вішнеўскага ў Дзяржаўным Польскім драматычным тэатры БССР. Сцэна з III акта. У ролях (злева направа): арт. **Ч. Павалья** — матрос, арт. **І. Бароўская** —камісар, арт. **С. Кохан** — матрос. арт. **А. Шаляўскі** — Аляксей.
Фота І. Каплінскага.

У Тэатральным вучылішчы БССР

Сцэны з выпускных спектакляў студэнтаў IV курса драматычнага аддзялення. Злева — студэнт **Л. Іваноў** у ролі Аляксея і студэнт **А. Говар-Бандарэнка** ў ролі Ванюшына ў спектаклі «Дзеці Ванюшына» С. Найдзёнава. Справа — студэнтка **М. Мірончык** у ролі Мірандаліны і студэнт **П. Зінькоўскі** ў ролі Рыпафратта ў спектаклі «Гаспадыня гасцініцы» К. Гальдоні.
Фота І. Каплінскага.

На выпускных спектаклях

Месяц назад закончылася Усесаюзная канферэнцыя па акторскаму выхаванню. Даклады вядучых майстроў нашага тэатра, суправаджаемыя паказам работы маскоўскіх тэатральных навучальных устаноў, выступленні педагогаў з перыферыі, ажыўленыя спрэчкі,—усё гэта дазваляе, не ўваходзячы ў шырокі аналіз вынікаў канферэнцыі, зрабіць наступныя дзве заўвагі.

Першая,—пытанні выхавання актора, пытанні выкладання акторскага майстэрства неадлучны ад практычнай работы тэатра, неадлучны ад агульных праблем тэатральнай творчасці. Таму зусім заканамерна, што такія буйныя майстры тэатра, як Леанідаў, Тарханаў, Судакоў, Сахноўскі, Захава і інш., з'яўляючыся кіраўнікамі тэатраў, адначасова з'яўляюцца кіраўнікамі і вядучымі педагогамі тэатральных школ. Гэта абавязвае да паўсямеснага прыцягнення да педагагічнай работы таленавіцейшых работнікаў тэатра, бо асабістая сувязь з сапраўдным мастаком часта дае больш, чым правільнае, але пазбаўленае натхнення рамесленае выкладанне асноў майстэрства актора.

Другая, — высветлілася, што савецкая тэатральная школа—адзіная па сваіх метадалагічных прынцыпах. Геніяльная педагагічная сістэма К. С. Станіслаўскага, узбагачаемая жывой практыкай нашых шматлікіх тэатральных устаноў, легла ў аснову акторскага выхавання, стала неабходным мінімумам акторскай работы.

Але тут высветлілася адна вельмі цікавая з'ява. Калі амаль усе педагогі «кляліся» у сваёй вернасці рэалізму, заяўлялі аб сваіх імкненнях выхоўваць актораў—носьбітаў глыбокай мастацкай праўды і г. д., дык паказы вучэбных работ выкрылі, што не ўсе педагогі аднолькава ўмеюць практычна ажыццяўляць пракламіруемыя высокія прынцыпы. На словах праўда пачуцця, глыбіня мыслі, натуральнасць, арганічнасць, прастата, а на справе—цярпімыя адносіны да фальшы, да ўяўнага пафасу, допушчэнне нядбайнасці, безгустоўя. Гэта гаворыць аб тым, што недастаткова ведаць сістэму Станіслаўскага,—яна павінна зрабіцца арганічнай часткай душы педагога-мастака.

І вось першае, што хочацца сказаць пасля прагляду двух выпускных спектакляў Тэатральнага вучылішча БССР. Правільна! Так і трэба. Педагогі — народны артыст БССР Е. Міровіч і заслужаная артыстка БССР О. Галіна—не захапіліся пастановачнай часткай справы, а ўсю сваю ўвагу накіравалі на работу з акторам, на раскрыццё ўнутранага рысунку ролі, на максімальнае выяўленне акторскіх якасцей выканаўцаў. Гэта тым больш каштоўна, што мы бачылі два абсалютна розныя спектаклі—«Дзеці Ванюшына» Найдзёнава і «Гаспадыню гасцініцы» Гальдоні. І тое, што ў гэтых спектаклях прымаюць удзел амаль адны і тыя-ж выканаўцы, дае права больш ці менш поўна меркаваць аб акторскіх якасцях асобных выпускнікоў.

«Дзеці Ванюшына»—спектакль псіхалагічнай паглыбленасці, панаптыкум затхлага купецкага свету, свету нажывы, парокаў, крывадушнасці (работа Е. Міровіча). «Гаспадыня гасцініцы»—сонечная камедыя Гальдоні, дзе ўсё пранізана яркім тэмпераментам, сакавітым гумарам, бязмежнай гарэзнасцю і весялосцю (работа О. Галіны).

Нялёгка маладым акторам іграць гэтыя п'есы, але некаторыя з іх з гонарам выходзяць з цяжкога становішча, упэўнена праводзячы свае ролі, праўдзіва і шчыра перажываючы горасці і радасці сваіх герояў, а наяўнасць элементаў ансамбля, сцэнічнага густу і рэжысёрскага такту сведчыць аб тым, што справа выкладання майстэрства актора ў школе знаходзіцца ў добрых руках.

Але гэта ўсё датычыць агульнага боку справы, так сказаць, мастацкага напрамку самай школы, а нам зараз хацелася-б пагаварыць аб саміх выпускніках, якім трэба будзе праз месяц прыйсці ў прафесіянальны тэатр, дзе ім не толькі не будзе скідкі на вучнёўства, а, наадварот, наяўнасць школы паставіць іх у пераважнае становішча перад большасцю акторскай моладзі і будзе абавязваць да многага. Адсюль узнікае асноўнае пытанне: ці гатовы ўдзельнікі названых двух спектакляў да самастойнай прафесіянальнай работы.

Прафесіянальнага ўзроўню ў абодвух спектаклях дасягаюць нямногія. Ад выпускных спектакляў мы маем права патрабаваць большага.

Большасць актораў толькі падыходзіць да адчування таго, што такое сцэнічны вобраз. Таму многія ролі ў спектаклях, не гледзячы на правільную намётку, выканаы эскізна, а без стварэння сцэнічнага вобраза няма прафесіянальнай акторскай работы. Не стварыўшы ў школе хоць раз поўнацэннага вобраза, які жыў-бы на сцэне поўным жыццём, нібы з'яўляючыся новай цэласнай, непаўторнай асобай, — не зрабіўшы гэтага хоць-бы раз, нельга лічыць сябе акторам. Гэта не залежыць ад аб'ёму ролі, гэта можа быць і ў эпізодзе. А такіх закончаных вобразаў у абодвух спектаклях мала.

Лепш абстаіць справа са спектаклем «Дзеці Ванюшына». У першую чаргу тут хочацца вылучыць выканаўца галоўнай ролі тав. Говар-Бандарэнку. Гэта, бадай, адзіны з выканаўцаў, аб якім можна гаварыць як аб прафесіянальным актору, які прайшоў добрую школу. І ў ролі Ванюшына, і ў зусім процілеглай ролі маркіза Фарліпопалі ён аказаўся вельмі пераканаўчым, надзвычай мяккім і арганічным акторам. Ён жыве поўным сцэнічным жыццём вобраза, добра валодае словам, добра рухаецца, можна смела сказаць, што ў асобе Говар-Бандарэнкі тэатр атрымлівае вельмі здольнага маладога актора.

Добра паказала сябе студэнтка Мірончык у ролі Мірандаліны («Гаспадыня гасцініцы»). Прыгожая, кемлівая, тэмпераментная дачка поўдню, спрытная «спакушальніца» і прадпрыемны дзялец,—такой выконвае Мірандаліну Мірончык. Хлёсткая дасціпнасць, жаночае прытворства, нявіннае «карысталюбства»—усе гэтыя рысы сваёй гераіні Мірончык іграе лёгка і непрымусова. Адзінае, чым нельга не папракнуць выканальніцу, гэта некаторая прыглушанасць тэмпераменту. Ужо вельмі ўсё разлічана, вымерана, завучана. Крыху больш свабоды і агню—і гэта будзе вельмі цікавая работа.

Прыемнае ўражанне робіць зусім яшчэ малады Іваноў у ролі Аляксея («Дзеці Ванюшына»). Лёгка ўзбуджаемы тэмперамент і шчырасць надаюць яго ігры вялікую пераканаўчасць. Часам толькі ён збіваецца на дэкламацыйнасць. Мякка і абаяльна іграе ён-жа Фабрыцыо ў «Гаспадыні гасцініцы». Дарэмна толькі ён робіць яго такім «прыгажунчыкам». Грубей трэба, *простанародней!* Гэта-ж проціпастаўленне ўсёй гэтай жэманнай хадульнай шацці. У гэтым сэнсе вобраз слугі Фабрыцыо няправільна трактаван.

Заслугоўвае пахвалы тав. Стасевіч у ролі Людмілы і тав. Кагановіч у ролі Ані («Дзеці Ванюшына») і Дэяніры («Гаспадыня гасцініцы»). Іграюць яны яшчэ вельмі баязліва, з частымі зрывамі (асабліва Кагановіч), але ўсё-ж безумоўна заслугоўваючыя ўвагі маладыя артысткі.

Гэта, бадай, лепшыя.

Некалькі слоў аб тав. Зінькоўскім, які іграе ролі Красавіна і кавалера Рыпафратта. Добрыя вонкавыя даныя. Нядрэнны голас. Але актор увесь час знаходзіцца ў стане жахлівага фізічнага заціску, у стане гранічнай скаванасці. Асноўнай якасці, якую дае школа,—фізічнай свабоды — у яго якраз і няма, а без фізічнай свабоды не можа быць і гутаркі аб глыбокай акторскай творчасці.

Тав. Жыжэль, які іграе ролі Шчоткіна і графа Альбаф'ерыта, злоўжывае развязнасцю, мітуслівасцю. Роля графа яму яўна не ўдалася. Не атрымалася самаўпэўненага тоўстасума, гаспадара жыцця, які за грошы набывае тытул і маёнтак; атрымаўся хліпкі, мітуслівы, прытым зусім не італьянскі, а рускі купчык.

Што датычыць астатніх таварышоў, дык у тав. Паланевіч, Кудзелькі, Касмачэўскай мільгаюць задаткі характэрных актрыс. Але гэта пакуль толькі задаткі, аб якіх нічога акрэсленага сказаць нельга.

Нам здаецца правільным гаварыць аб маладых выканаўцаў іменна так: адкрыта і проста. Прафесія актора незвычайна складаная і цяжкая. Вучыцца прыходзіцца ўсё жыццё, таму рэзкая ацэнка няхай не «абескуражвае» моладзь. Тое, што яны не паспелі атрымаць у школе, можна і трэба атрымаць у практычнай рабоце.

Задача тэатраў, у якія трапяць выпускнікі школы, будзе заключацца ў беражлівых і ўважлівых адносінах да іх, задача-ж саміх выпускнікоў заключаецца ў велізарнай патрабавальнасці да сябе. Перыяд вучнёўства яшчэ не скончан. Для большасці маладых актораў пачынаецца другі перыяд вучнёўства—вучнёўства ў тэатры. Дасюль яны вучыліся працаваць, а цяпер трэба будзе працаваць, вучачыся.

С. КАЗІМІРОЎСКІ.

Першы выпуск хорэаграфічнага аддзялення

У 1939 годзе балетная студыя пры Тэатры оперы і балета БССР па пастанове Управлення па справах мастацтваў пры СНК БССР была перададзена ў Тэатральнае вучылішча БССР, дзе ўвайшла ў 3 і 5 класы хорэаграфічнага аддзялення.

Мастацкім кіраўніком аддзялення была прызначана народная артыстка БССР З. А. Васільева. Пачалася напружаная работа па стварэнню ўсіх ўмоў для работы гэтага аддзялення. Былі прыцягнуты ў якасці педагогаў вядучыя работнікі балета. Былі праведзены прыёмы новых груп.

З 1940 года дзеці, якія спачатку навучаліся па агульнаадукацыйных прадметах у розных школах горада, поўнасцю перайшлі ў хорэаграфічнае аддзяленне вучылішча і займаюцца па спецыяльных праграмах, як у Маскоўскім і Ленінградскім хорэаграфічных вучылішчах.

Студэнты студыі, якія ўвайшлі ў склад двух старэйшых класаў, мелі надзвычай слабую падрыхтоўку па класічнаму танцу, які з'яўляецца асноўнай дысцыплінай у выхаванні балетнага актора.

Першыя гады ў вучылішчы прайшлі для хорэаграфічнага аддзялення ў надзвычай цяжкіх умовах. Не было самастойнай балетнай залы, і вучылішчу прадстаўляліся нямногія, зусім недастатковыя для работы гадзіны ў балетнай зале Тэатра оперы і балета, што, натуральна, выклікала частыя зрывы заняткаў. Толькі ў 1940—1941 годзе ўдалося дабіцца нармальных умоў для работы хорэаграфічнага аддзялення.

У гэтым годзе старэйшы курс хорэаграфічнага аддзялення павінен быў прарабіць каласальную работу, каб выканаць праграму па класічнаму танцу, дасягнуць узроўню прафесіянальнага майстэрства. І вучні і педагогі дасканала разумелі ўсю адказнасць задачы, разумелі, што справа гонару ўсяго вучылішча падрыхтаваць поўнацэнны выпуск хорэаграфічнага аддзялення, першы выпуск балетных актораў у Беларусі.

Педагог выпускнога класа Т. Узунава дасканала справілася са сваёй задачай. Незвычайна стараннай і настойлівай работай, выключна ўважліва адносячыся да кожнай студэнткі, ёй удалося дабіцца поўнага авалодання студэнтамі асноўнымі элементамі класічнага танца, дабіцца дакладнасці і правільнасці выканання.

Выхаванка лепшага ў свеце Ленінградскага хорэаграфічнага вучылішча — мастацкі кіраўнік З. А. Васільева праявіла выключную ўвагу да работы выпускнога курса. Стала прысутнічаючы на занятках, даючы заўвагі і метадычныя ўказанні педагогу, яна перадавала свой багаты вопыт буйнага майстра маладому пакаленню балетных майстроў.

Вучэбна-вытворчая практыка, абавязковая для ўсіх навучаючыхся хорэаграфічных вучылішчаў, з'яўляецца неадлучнай часткай вучэбнага працэсу і ўсёй сістэмы спецыяльнай асветы. Усе студэнты выпускнога курса побач з вучэбнымі заняткамі па класічнаму танцу праходзілі вытворчую практыку ў Тэатры оперы і балета, прымаючы ўдзел ва ўсіх балетах, прычым ім часта даручаліся адказныя партыі.

Праца студэнтаў і педагогаў не прайшла марна. Увесь курс у колькасці 6 студэнтаў дасканала вытрымаў выпускны экзамен па класічнаму танцу. У балетнай зале Тэатра оперы і балета ў дзень экзамена —21 мая — сабраліся студэнты Тэатральнага вучылішча, артысты балета, оперы, прадстаўнікі прэсы і г. д.

Агульнай думкай усіх прысутных было, што тэатр атрымлівае поўнацэннае папаўненне балетнага калектыва.

Экзаменацыйная камісія высока ацаніла работу вучняў. З шасці выпускніц тры атрымалі ацэнку «выдатна»: Архіпава Жэня, Крывадубава Іра і Шэлег Ніна. Усе выпускніцы залічаны ў склад балетнай трупы Тэатра оперы і балета. Архіпава і Крывадубава прыняты на амплуа салістак балета.

В. ЛЕАНГАРДТ.
Заг. навучальнай часткі Тэатральнага вучылішча.

Кваліфіцыраванае папаўненне

У 1940 — 1941 навучальным годзе мне даручылі весці выпускны курс хорэаграфічнага аддзялення Тэатральнага вучылішча БССР. Прадстаяла вельмі напружаная работа. Праграма была вельмі вялікая і выкананне яе патрабавала напружання ўсіх сіл студэнтаў і педагогаў.

Студэнты зразумелі, што гэта апошні, рашаючы год іх вучобы, калі яны павінны дасягнуць прафесіянальнага майстэрства і атрымаць магчымасць пачаць самастойную работу ў балетным мастацтве.

Студэнты з сапраўдным энтузіязмам і захапленнем аддаліся рабоце над сабою і вынік яе, які быў паказан на выпускным экзамене, перавысіў іх і мае чаканні. Гэты вынік мог быць дасягнут толькі пры штодзённай метадычнай дапамозе з боку мастацкага кіраўніка хорэаграфічнага аддзялення З. А. Васільевай. Работа пад кіраўніцтвам такога майстра, як З. А. Васільева, дала вельмі многа не толькі вучням, але і мне, узбагаціўшы мяне вялікім педагагічным вопытам.

З пачуццём вялікага здавальнення магу сказаць, што беларускі Тэатр оперы і балета атрымаў зусім кваліфіцыраванае папаўненне сваёй балетнай трупы.

Т. УЗУНАВА.
Педагог класічнага танца выпускнога класа хорэаграфічнага аддзялення Тэатральнага вучылішча.

Адказны рэдактар І. Д. ГУРСКІ.

Мінск, друкарня «Звязды». Газета «Літаратура і Мастацтва» выходзіць штотыднёва. Адрас рэдакцыі газеты: Мінск, Савецкая, 76, Дом пісьменніка. Тэлефон 25-394.